

***OP WEG NA 'N KONTEMPORÊRE
EKO-ESTETIEK***

MAGDALENA JOHANNA GERTRUIDA HARLEY

Tesis voorgelê ter gedeeltelike vervulling van die vereistes van die graad

MAGISTER



UNIVERSITEIT VAN STELLENBOSCH

STUDIELEIER: PROFESSOR KEITH DIETRICH

NOVEMBER 2003

VERKLARING

Ek, Magdalena Johanna Gertruida Harley, verklaar hiermee dat die werk en navorsing wat in hierdie tesis vervat is, my eie oorspronklike werk is, en dat dit nie vantevore (gedeeltelik of ten volle) by enige ander universiteit vir die doeleindes van graduasie ingedien is nie.

OPSOMMINGSBLAD

Titel: *Op weg na 'n kontemporêre eko-estetiek.*

My tesis bestaan uit drie hoofstukke; die eerste hoofstuk behels 'n basiese agtergrondstudie en filosofiese ondersoek na konsepte wat na my mening betrekking het op my werk; die tweede hoofstuk is 'n bespreking oor ekofeminisme as politieke en spirituele verskynsel (my werk ressorteer onder ekofeminisme as genre); en die derde hoofstuk 'n analitiese beskouing en bespreking waar my werk aangebied word as visuele verduideliking van my persoonlike interpretasie van die dialoog tussen kuns en wetenskap met onderliggende geografiese en ekologiese konsepte.

Van hierdie konsepte gaan oor die ritueel van siklusse en die estetiese belewenis daarvan. Dit handel oor die aarde as die moederskoot waar die lae van samelewings (*bewyse van bestaan*) gelees kan word in die gelaagdheid van die aarde. Hierdie *bewyse van bestaan* kan gevind word in die afval wat gegenereer word uit die sikliese bestaanswyse van lewende wesens en organismes. Hiermee saam word die tradisionele *skrop*- of *helende* aktiwiteite wat aan vroue toegeken word, as argument gebruik om 'n bewussyn van simbiose te bewerkstellig.

ABSTRACT

Title: *On the way to a contemporary eco-aesthetic.*

My thesis consists of three chapters; the first chapter contains a basic background study and philosophic research of concepts which are relevant to my work; the second chapter is a discussion of ecofeminism as political and spiritual phenomena (my work resorts in the genre of ecofeminism); and the third chapter is an analytic consideration and discussion where my works are presented as a visual explanation of my own interpretation of the dialogue between art and science with underlying geographical and ecological concepts.

Some of these concepts purport the ritual of cycles and the aesthetic experience thereof. They deal with the earth as maternal patron where the layers of society (*evidence of existence*) becomes evident in the layering of the earth. This *evidence of existence* can be found in the waste generated from the cyclic existence of living beings and organisms. In addition, the traditional *scrub* or *healing* activities which are ascribed to women, are used as an argument to effectuate a consciousness of symbioses.

INHOUDSOPGAWE

VOORWOORD	i
LYS VAN ILLUSTRASIES	vii
INLEIDING	1
HOOFSTUK EEN: OP WEG	
1.1 Inleiding	17
1.2 Kuns- /Wetenskapdialoog	19
1.3 Konseptuele ontwaking	26
1.4 Kontemporêre diskoers	29
1.5 Geografie as 'n estetiese verskynsel	33
1.6 Verhouding tussen mens en natuur	37
1.7 Samevatting	39
HOOFSTUK TWEE: EKO-ESTETIEK	
2.1 Inleiding	41
2.2 Evolusie van eko-estetiek	44
2.2.1 Sosiale Ekologie	46
2.2.2 Visuele kuns in sosiale ekologie	48
2.2.3 Ingrypende funksie van ekologiese kuns in die lewe	50

2.3	Ekofeminisme	53
2.3.1	Patriargale Stelsel: politiek van kultuur- /natuurdualisme	56
2.3.2	Spirituele interverbondenheid van vroue en die natuur	63
2.3.3	Relevansie en waarde van ekofeminisme in die visuele Kunste	69
2.4	Samevatting	71

HOOFSTUK DRIE: SEWESIKLUS

3.1	Inleiding	74
3.2	Sewesiklus	76
3.2.1	<i>Siklus een...sediment</i>	76
3.2.2	<i>Siklus twee...thohoyando en konglomeraat</i>	91
3.2.3	<i>Siklus drie...genesis en patrys</i>	98
3.2.4	<i>Siklus vier...patryssediment</i>	101
3.3.5	<i>Siklus vyf...beaumontsediment</i>	106
3.3.6	<i>Siklus ses...rommelsuksessie</i>	108
3.3.7	<i>Siklus sewe...filtraat</i>	112
3.3	Samevatting	119

SLOT	122
------	-----

ADDENDUM EEN: ARGITEKTONIESE EN GEOGRAFIESE VERSKYNSELS VAN VROEË BESKAWINGS

1.1	Tekeninge	129
-----	-----------	-----

1.2	Driedimensionele argitektoniese strukture	132
	ILLUSTRASIES	137
	BIBLIOGRAFIE	203

VOORWOORD.

Ons maak ons verskyning in die wêreld as 'n eensellige organisme, waarvan die protoplasma op geheimsinnige wyse 'n erfenis van vorige geslagte ontvang het - en hierdie erfenis is vir ons 'n dryfveer deur die lewe, somtyds tot in die onbeduidendste kleinighede. Vanaf die eerste stonde van ons bestaan, ageer ons omgewing op ons en reageer ons daarop, en die hele verhaal van hierdie wedersydse gemeenskap en worsteling word te boek gestel op ons lewensstof of protoplasma, wat onafgebroke deur die selwande van ons hele liggaam loop. Daar gaan niks verlore nie, hoe diep dit ook mag wegsink wat die bewussyn betref. Hierdie hele apparaat, die groottotaal van wat ons oorgeërf en ondervind het, laat sy invloed geld op elke handeling, hetsy waarneming, hetsy herinnering, hetsy gedagte, hetsy opsetlike beweging (Kolbe 1929:188).

Die studie vir 'n magistergraad in Beeldende Kuns bevat twee komponente; die eerste is 'n praktiese visuele ondersoek in die vorm van 'n volledige uitstalling, en die tweede 'n verwante teoretiese tesis. Aangesien my praktiese werk te doen het met geografiese oriëntering, is die doel van my tesis om die interaksie van geografie as wetenskap¹ met visuele kuns te ondersoek, met spesifieke klem op ekologiese kuns waar dit oor die manifestasie van estetiese bewussyn as sosiale en kollektiewe fenomeen gaan wat 'n essensiële *bloudruk* van die basis van alle

1

Geografie, en daarmee saam geografiese of ruimtelike oriëntering word alreeds vanaf die begin van die negentiende eeu as 'n totale geïntegreerde wetenskap waargeneem. Reeds toe is die interkonnektiewe verbintenis tussen ruimtelike oppervlakteverskynsels waargeneem wat beteken dat die transformasie van die aarde tot 'n manier *geskep* word deur 'n kultuur van handelinge. Dit is 'n kollektiewe verbintenis van menslike wesens (waar die bewussyn betrek word) wat aanleiding gee tot 'n bemoeienis met mekaar en met hulle omgewing. Jerome Fellmann, Arthur Getis en Judith Getis (1999:1) definieer geografie as 'n ruimtelike (*spatial*) wetenskap. Daarmee bedoel hulle dat dit die dissipline is wat gaan oor die gebruik van aard-ruimte, wat gesien kan word as 'n variasie in ruimte; hoe en hoekom daar soveel verskille voorkom op die oppervlakte van die aarde.

intellektuele bewussyn ² vorm.

Dit is belangrik om daarop te let dat intelligensie nie hier ter sprake kom nie, maar eerder die *intellek* as bewussyn, wat te doen het met 'n kollektiewe insig ten opsigte van die lewenswêreld van menslike wesens. Jacques Barzun (1962:4-5) tref die onderskeid tussen intelligensie en intellek só:

For intelligence wherever found is an individual and private possession; it dies with the owner unless he embodies it in more or less lasting form. Intellect is on the contrary a product of social effort and requirement. A man cannot help being intelligent, but he can easily help becoming intellectual. Intellect is an institution; it stands up as it were by itself, apart from the possessors of intelligence, even though they alone could rebuild it if it should be destroyed...Intellect is the capitalized and communal form of live intelligence; it is intelligence stored up and made into habits of discipline, signs and symbols of meaning, chains of reasoning and spurs to emotion (1962:4-5).

Die intellektuele bewussyn is dus vir my die oorgeërfde intuïesies, gedragspatrone en voorafkennis wat geneties vanaf die eerste lewende organismes oor geslagte heen oorgedra word, waarvan die basis as intuïtiewe bewussyn onveranderlik is. Hierdie konsep word vir my deur die Boeddhistiese verklaring van bewussyn geïllustreer waar *bewussyn* of *bewustheid* die rypwording van 'n vorige lewe (*vipāka*) is, en impliseer dat die bewussyn 'n voortdurende staat is wat op verskillende maniere manifesteer omdat dit beïnvloed word deur die kulturele en sosiale

2

Hieruit kan ons dus aflei dat kollektiewe insig gesien kan word as die akkumulasie van kennis wat, wanneer mense saam groepeer, lei tot spesifieke gedeelde denkpatrone ten opsigte van hul eksistensie.

impulse van 'n homogene groep, maar in essensie dieselfde bly (Encyclopædia Britannica 1978. Sv. "*Buddhism*").

Indien die veronderstelling wel gemaak kan word dat hierdie genetiese bloudruk in essensie dieselfde bly, word daar dan gekyk na die relevansie van vroeghistoriese ³ geogiewe ⁴ en megaliete ⁵ rakende aspekte van hedendaagse ekologiese kuns. Ekologiese kuns het deels te doen met die ritmes en die siklusse van die aarde, wat beduidend is op 'n intuïtiewe en religieuse natuurwetenskaplike benadering (Rae 1994:23, Daly 1990:88 en Burnham 1973:256-257). Dit is na my mening in werklikheid 'n herhaling van die verworwe *wetenskaplike* kanon van vroeghistoriese samelewings aangaande die interaksie tussen mens en natuur. Die konsep van herhaling of herlewing wil ek voorhou as ondersteuning vir die argument vir die bewussyn as voortdurende staat van intuïtiewe kennis, ⁶ eerstens ten opsigte van die skeppingsdrang, en tweedens as analoog met kontemporêre omgewings- en ekologiese kuns ten opsigte van die kuns- /wetenskapdialoog.

3

Die gebruik van die term vroeghistories het in die geval van die tesis betrekking op die bestaansmerke van vroeëre beskawings, waarvan baie min konkrete bewyse oor die aard en ontstaan daarvan beskikbaar is.

4

Geogiewe is reuse-aardtekeninge wat in die geheel slegs vanuit die ruimte waargeneem kan word. Die tekeninge wat onder bespreking kom, is die geogiewe van die Nazcaplato in Suid Amerika. Vanweë die feit dat daar nie konkrete bewyse vir die aard en ontstaan daarvan is nie, is dit die onderwerp van 'n menigte teorieë en veronderstellings.

5

Megaliete is reuse-klipsirkels of argitektoniese strukture uit die Megalitiese tydperk. Stonehenge (in die suide van Engeland) is een so 'n voorbeeld, en is soos die Nazca tekeninge die onderwerp van talle bespiegelings en veronderstellings.

6

Wat die werk van vroeghistoriese mense relevant maak tot kontemporêre denkrigtings. Veral nou waar daar soveel kritiese debatte bestaan ten opsigte van die bestuur van die aarde, en teruggekyk word na die verlede of *die begin* as utopia, wat in werklikheid 'n illusie is, maar as 'n uitweg gesien word deur ekologies bewuste sosiale groepe.

Navorsing het getoon dat die ontstaan van vroeghistoriese geologiese en megaliete hoofsaaklik gebaseer is op astronomie en die natuurlike siklusse van die aarde wat vanuit 'n Westerse perspektief as wetenskaplike praktyke beskou kan word (Tompkins 1971:92. Sien ook Hawkins 1965:94, Pitluga 1996:1 en Reiche 1989:58). Dit is belangrik om daarop te let dat kuns en wetenskap beide Westers-gefundeerde konsepte is en dus nie werklik gebruik kan word om die werk van vroeghistoriese mense te beskryf nie. Omdat sosiale aktiwiteite waarskynlik op 'n religieuse wyse belewe was, kan geologiese en megaliete egter binne 'n religieuse en intuïtiewe wetenskaplike paradigma geplaas word. Verder word hierdie tesis vanuit my eie Westerse denkraamwerk geskryf waar vroeë historiese argitektoniese en geografiese werke aan my begrip van land- en aardkuns voldoen, en ook tot my aanvanklike belangstelling in omgewingskuns aanleiding gegee het. Dit word dus as sodanig beskou omdat dit 'n belangrike onderdeel ter ondersteuning van die hipotese van die tesis is wat die intellektuele bewussyn as 'n voortdurende staat van intuïtiewe estetiese bevestiging voorhou, waarvan die intrinsieke basis of *wortels* dieselfde bly wanneer die bewussyn van 'n tyd/ruimtelike verband verwyder word.

Dit moet ook in gedagte gehou word dat sommige oorblyfsels van vroeëre beskawings vanuit 'n hedendaagse Westerse perspektief as estetiese manifestasies beskou kan word en dus as kuns geïdentifiseer kan word. Vir die doeleindes van my tesis wat uiteindelik oor die manifestasie van ekofeminisme in my praktiese werk gaan, word daar 'n beknopte bespreking van enkele teorieë en bespiegeling oor die aard en ontstaan van vroeghistoriese geologiese en megaliete ingesluit (Sien Addendum Een). Dié oorweging spruit voort uit die hipotese dat ekofeminisme 'n intuïtiewe verbintenis met die aarde impliseer wat waarskynlik soortgelyk

is aan die simbiose wat vroeghistoriese aardebewoners met die aarde gehad het.

Die aanbieding van my werk vir evaluering is in die US kunsgalery te Stellenbosch gedoen. Alhoewel die eerste werk, *Siklus een...sediment*, veronderstel is om in die landskap uitgestal te word, vorm dit deel van die siklusidee en word dus saam met die ander werke in drie aangrensende lokale van die US kunsgalery uitgestal.⁷ Die eerste twee lokale is gebruik om geologiese en geografiese werke uit te stal, terwyl die derde groot saal gebruik is vir latere werke wat te doen het met ekologie en afval (rommel). Die werke is spesifiek op 'n minimale wyse uitgestal met slegs natuurlike lig om sodoende die stil, sagte skemering van die aarde (waarvan ons deel is) uit te beeld. Die minimale aanbieding versterk ook die idee van museumstukke, waar dit eintlik oor geologiese, geografiese en argeologiese monsters gaan wat ten toon gestel word.

Alhoewel my werk as gevolg van die vorm en aanbieding daarvan as 'n minimalistiese manifestasie beskou kan word, plaas die konseptuele gelaagdheid van die materiaal (waarmee gewerk is) en die verskeidenheid van metafisiese betekenisse wat ontketen word, die werk in 'n postmoderne raamwerk. Minimaliste definieer hul kunswerke deur die suiwer visuele kwaliteite van die materiaal. Dit veronderstel dat daar in minimalisme geen toegevoegde metafisiese betekenisse en insinuasies voorkom nie: "Formalism refers to the idea of art as an autonomous, qualitative whole while contextualism is the concept of art as a symbol that accrues meaning when it is viewed through various historic frameworks" (Hobbs 1983:16,17).

7

Die US galery is 'n klein Victoriaanse kerkgebou (aanvanklik 'n Lutherse kerk) in Dorpsstraat waar drie lokale, wat die een uit die ander loop, aan die suidekant as uitstalruimte aangebou is.

Met betrekking tot minimalisme en modernisme is daar in Hoofstuk Drie heelwat verwysings na die werk van aard- en landkunstenars. Michael Heizer⁸ se aardwerke word byvoorbeeld vanweë die oënskynlike formele en fisiese toeganklike⁹ eienskappe daarvan deur skrywers en kritici as minimalistiese ingrepe op die aarde beskryf en dus in 'n moderne denkraamwerk gekontekstualiseer (Walker 1975:37, Ross 1993:171 en Vowell 1995:15). Vir my doeleindes is die formalistiese eienskappe egter ondergeskik aan die kontekstuele betekenis wat daardeur gegenereer word, wat na my mening veroorsaak dat land-en aardkuns in beide moderne en postmoderne denkraamwerke geplaas kan word. Daarmee is dit duidelik op die weg na 'n kontemporêre eko-estetiek geleë.

Besondere dank en waardering word hiermee betuig teenoor:

1. Keith Dietrich
2. Koos Van der Watt
3. Japie Coetzee
4. Frik Hartzler
5. My seuns

8

Die Amerikaanse aardkunstenaar Michael Heizer het in die laat 1960's begin om moderne masjinerie te gebruik as *tekengereedskap* om die landskap te transformeer. Hierdeur word dit omskep in 'n reuse-kunswerk waar die toeskouer deel word van die werk deur daarop te loop en die elemente van die natuur (die lug, grond en horison) te ervaar. Op hierdie wyse word 'n kunswerk van hierdie omvang dus sensories sowel as psigies en intellektueel 'n belewenis. Heizer gebruik die grond om sy kunswerke te skep en illustreer daardeur die affiniteit wat bestaan tussen die mens en die grond waaruit hy/sy oorspronklik ontstaan het: "I think earth is the material with the most potential because it is the original source material" (Heizer 1984:228).

9

Alhoewel die werke soms moeilik bereikbaar is, word land- en aardkuns wel in die vorm van fotodokumentasie/verslae uitgestal en ook in akademiese kunsliteratuur bespreek. Hierdeur word dit wel toeganklik gemaak vir die breë publiek. In die geval van *The Spiral Jetty* van Robert Smithson het die sekondêre media, die film en dokumentasie uiteindelik die primêre media geword (Hobbs 1983:18).

LYS VAN ILLUSTRASIES

fig 1	Lenie Harley, <i>Gabbro en Konglomeraat</i> (1997). Installasie te African Window, Pretoria. Onderskeidelik opgeneem in die versamelings van die Unisa Kunsgalery en S.A. Kunsmuseum, Pretoria. Foto: Koos van der Watt.	137
fig 2	Die wiskundige Maria Reiche (wat 'n groot deel van haar lewe gewy het aan die fisiese kartering van die Nazca-geogliewe) besig om een van die lyne te meet. Foto: Loren McIntyre (1975:716).	138
fig 3	Newton Harrison en Helen Mayer Harrison, <i>Breathing Space for Sava River</i> (1988-90). 'n Installasie van foto-collage, teks en kaarte. (Kastner 1998:146).	139
fig 4	Newton Harrison en Helen Mayer Harrison, <i>Vision for the Green Heart of Holland</i> (1995). Installasie van kaarte, tekeninge, video, teks en keramiekteëls. Catheren Kapel, Gouda, Holland. (Kastner 1998:147).	140
fig 5	Boorkernmonsters van sedimentêre gesteentes.	141

Kernstoor (Raad vir Geowetenskappe) te
Donkerhoek, Pretoria. Foto: Lenie Harley.

- | | | |
|--------|---|-----|
| fig 6 | Boorkernmonsters van konglomeraatgesteentes.
Kernstoor (Raad vir Geowetenskappe) te
Donkerhoek, Pretoria. Foto: Lenie Harley. | 142 |
| fig 7 | Lenie Harley, <i>Siklus een...sediment</i> (2000).
Vyf driehoekige torings (sement, gevonde voorwerpe,
organiese materiaal, hars, metaal, klip en draad),
130 x 50 x 50 cm elk. Permanente installasie;
Patrysstraat. Persoonlike versameling,
Onderpapegaaiberg, Stellenbosch | 143 |
| fig 8 | Lenie Harley, <i>Siklus een...sediment</i> (2000).
Vyf driehoekige torings (sement, gevonde voorwerpe,
organiese materiaal, hars, metaal, klip en draad),
130 x 50 x 50 cm elk. Installasie vir fotodokumentasie.
Persoonlike versameling, Onderpapegaaiberg,
Stellenbosch | 144 |
| fig 9 | Lenie Harley, <i>Siklus een...sediment</i> (2000).
Detail van gevonde voorwerpe in sementlae.
Persoonlike versameling, Onderpapegaaiberg,
Stellenbosch. | 145 |
| fig 10 | Lenie Harley, <i>Siklus een...sediment</i> . (2000).
Detail van gelaagdheid van die sementoppervlakte
van een van die driehoekige torings. | 146 |

Persoonlike versameling, Onderpapegaaiberg,
Stellenbosch.

- | | | |
|--------|---|-----|
| fig 11 | Lenie Harley, <i>Siklus een...sediment</i> (2000).
Detail van geweefde draadpunt. Persoonlike
versameling, Onderpapegaaiberg, Stellenbosch. | 147 |
| fig 12 | Lenie Harley, <i>Siklus een...sediment</i> (2000).
Detail van yster en boorkern (skag, myn of vangnet).
Persoonlike versameling, Onderpapegaaiberg,
Stellenbosch. | 148 |
| fig 13 | Lenie Harley, <i>Siklus een...sediment</i> (2000).
Detail van gevonde voorwerpe in hars. Persoonlike
versameling, Onderpapegaaiberg, Stellenbosch. | 149 |
| fig 14 | Lenie Harley, <i>Siklus een...sediment</i> (2000).
Detail van gevonde voorwerpe in hars. Persoonlike
versameling, Onderpapegaaiberg, Stellenbosch. | 150 |
| fig 15 | Walter Oltmann, <i>Gencor Comission</i> (1994/5).
Gemengde media, 840 x 430 cm. Gencor-
versameling, Johannesburg. (Geers 1997:60). | 151 |
| fig 16 | Lenie Harley, <i>Siklus een...sediment</i> (2001).
Fotodokumentasie van die sewe-dag-siklus.
Tussen Patrysstraat en Middelvlei,
Onderpapegaaiberg. Foto's: Lenie Harley. | 152 |

fig 17	Tony Cragg, <i>Untitled</i> (1971). Foto van Cragg en sy skaduwee op die strand. (Barnes & Knode 1991:21).	153
fig 18	Lenie Harley, <i>Siklus een...sediment skaduwee I</i> (2001). Onderpapegaaiberg, Stellenbosch. Foto: Lenie Harley.	154
fig 19	Lenie Harley, <i>Siklus een...sediment skaduwee II</i> (2001). Onderpapegaaiberg, Stellenbosch. Foto: William Harley.	155
fig 20	Tony Cragg, <i>Stack</i> (1975/1990). Gemengde media, dimensies varieer. Versameling van die kunstenaar, Wuppertal. (Barnes & Knode 1991:33).	156
fig 21	Ulrich Rückriem, <i>Double Piece</i> (1982). Rots, 146 x 55 x 55 en 21.5 x 242 x 110 cm. Tate Galery, Londen. (Causey 1998:183).	157
fig 22	Michael Heizer, <i>Double Negative</i> (1969). Mormon Mesa, Overton, Nevada. 243.9 ton sand-verwydering, 457.2 x 15.2 x 9.1 m. Museum van Kontemporêre Kuns, Los Angeles. (Wallis 1998:29).	158
fig 23	Michael Heizer, <i>Double Negative</i> (1969). Detail van een van die 15 m diep loopgrawe, waar die geologiese formasie waargeneem kan word. Virgin River Mesa, Nevada. (Causey 1998:177).	159

fig 24	Michael Heizer, <i>Displaced/Replaced Mass</i> (1969). Installasie van drie granietblokke in gepleisterde gate in die aardkors, 30.5, 73.2 en 43.7 ton. Silver Springs, Nevada. (Causey 1998:175).	160
fig 25	Alan Sonfist, <i>Time Landscape</i> (1965-78). Hoek van La Guardia Place en Houstonstraat, noord van SoHo, New York. (Wallis & Kastner 1998:33).	161
fig 26	Lenie Harley <i>Siklus twee...konglomeraat</i> (2001). Klip, gevonde voorwerpe, hars en sement, 700 x 10 cm. Persoonlike versameling, Onderpapegaaiberg, Stellenbosch.	162
fig 27	Karel Nel, <i>Core Tapestries</i> (1994). Vier sybokhaar-tapisserieë, 1200 x 50 cm elk. Gencor-versameling, Johannesburg. (Geers 1997:52).	163
fig 28	Lenie Harley, <i>Siklus twee...thohoyandou</i> (2001). Hout, gips, lugfoto's, klip, gevonde voorwerpe en hars, 200 x 50 cm. Sasol Kunsmuseum- versameling, Stellenbosch.	164
fig 29	Lugfoto geneem tydens vliegtrit tussen Johannesburg en Kaapstad. Foto: Lenie Harley.	165
fig 30	Lugfoto geneem tydens vliegtrit tussen	166

Johannesburg en Kaapstad. Foto: Lenie Harley.

- | | | |
|--------|---|-----|
| fig 31 | Guillermo Kuitca, <i>San Juan de la Cruz</i> (1991).
Papier en akwarelle, dimensies onbekend.
(Herkenhoff & Smith 1991:94). | 167 |
| fig 32 | Lenie Harley, <i>Siklus drie ...genesis en patrys</i>
(2001). Lugfoto's, materiaalvoering, hars en
blinderrepe, sewe lugfoto's, 48 x 30 cm elk.
Persoonlike versameling, Stellenbosch. | 168 |
| fig 33 | Lenie Harley, <i>Siklus drie ...genesis en patrys</i>
(2001). Detail van een van die lugfoto's. Gemengde
media, 48 x 30 cm. Persoonlike versameling,
Stellenbosch. | 169 |
| fig 34 | Lenie Harley, <i>Ongetiteld</i> (2002).
Fotodokumentasie. Onderpapegaaiberg,
Stellenbosch. Foto's: Lenie Harley. | 170 |
| fig 35 | Lenie Harley, <i>Siklus vier...patryssediment</i>
(1999 - 2003). Installasie van dons wat uit 'n
tuimeldroër se filtreerder kom, 400 x 25 cm.
Persoonlike versameling, Onderpapegaaiberg,
Stellenbosch. | 171 |
| fig 36 | Lenie Harley, <i>Siklus vier...patryssediment</i>
(1999-2003). Detail van tuimeldroërdons,
22 x 12 cm elk. Persoonlike versameling, | 172 |

Onderpapegaaiberg, Stellenbosch.

- | | | |
|--------|---|-----|
| fig 37 | <p>Lenie Harley, <i>Siklus vyf...beaumontsediment</i> (2002). Installasie van klaskamerafval.</p> <p>Gemengde media, 700 x 300 cm. Persoonlike versameling, Onderpapegaaiberg, Stellenbosch.</p> | 173 |
| fig 38 | <p>Lenie Harley, <i>Siklus vyf...beaumontsediment</i> (2002). Klaskamerafval in bruinpapier, gemengde media, 200 x 50 cm. Persoonlike versameling, Onderpapegaaiberg, Stellenbosch.</p> | 174 |
| fig 39 | <p>Lenie Harley, <i>Siklus vyf...beaumontsediment</i> (2002). Detail met my skaduwee wat oor die uitgestalde fragmente val. Persoonlike versameling, Onderpapegaaiberg, Stellenbosch. Foto: Lenie Harley.</p> | 175 |
| fig 40 | <p>Wofgang Laib, <i>Untitled</i> (1994). Installasie van stuifmeel in die Museum vir Kontemporêre Kuns, San Diego. (Farrow 1994:http://www.members.aol.com/mindwebart4/wlaib.htm - 1998, Feb. 20).</p> | 176 |
| fig 41 | <p>Sakgrawer Lea Philander, Patrysstraat, Onderpapegaaiberg, Stellenbosch 2003. Foto: Lenie Harley.</p> | 177 |
| fig 42 | <p>Sakgrawer Nelson Mboma, Patrysstraat, Onderpapegaaiberg, Stellenbosch 2003. Foto: Lenie Harley.</p> | 178 |

- | | | |
|--------|---|-----|
| fig 43 | <p>Tony Cragg, <i>New Stones - Newton's Stones</i> (1997). Gevonde plastiekfragmente, 10 x 366 x 244 cm. Arts Council Collection, South Bank Centre, Londen. (Francis 1991:43).</p> | 179 |
| fig 44 | <p>Bill Woodrow, <i>Blue Monkey</i> (1984). Rusbank, bromponie, motorkap en metaalhouer, 405 x 100 x 300 cm. Lisson Galery, Londen. (Causey 1998:234).</p> | 180 |
| fig 45 | <p>Lenie Harley, <i>Siklus ses...rommelsuksessie</i> (2002). Installasie van bedekte voorwerpe en fragmente soos leë inkbotteltjies, plastiekspeelgoed ensovoorts. Gemengde media, 200 x 250 x 25 cm. Persoonlike versameling, Onderpapegaaiberg, Stellenbosch.</p> | 181 |
| fig 46 | <p>Lenie Harley, <i>Siklus ses...rommelsuksessie</i> (2002). Detail van bedekte fragmente en voorwerpe. Gemengde media, 26 x 16 cm elk. Persoonlike versameling, Onderpapegaaiberg, Stellenbosch.</p> | 182 |
| fig 47 | <p>Sue Williamson, <i>Mementoes of District Six</i> (1993). Staal, plastiek, hars, gevonde voorwerpe, grond, beligting en klankbaan, 220 x 260 x 260 cm. Museum of Fine Art, Birmingham, Alabama. (Williamson & Jamal 1996:151).</p> | 183 |

fig 48	Mierle Lademan Ukeles, <i>Touch Sanitation</i> (1979 - 1981). Fotodokumentasie, New York. (Morgan, RC. 2003. www.communityarts.net/readingroom/archive/ca/morgan-ukeles - 2002, Okt. 22).	184
fig 49	Mierle Lademan Ukeles, <i>Flow City</i> (1983). Beplanning vir die multimedia-museum-van die-omgewing vir die <i>DOS Marine Transfer Station</i> , Manhattan. (Kastner 1998:154).	185
fig 50	Mierle Lademan Ukeles, <i>Flow City</i> (1983). Multimedia-museum-van-die-omgewing vir die <i>DOS Marine Transfer Station</i> . Hudsonrivier en Nege-en-vyftigste straat (Wes), Manhattan. (Kastner 1998:155).	186
fig 51	Lenie Harley, <i>Siklus sewe...filtraat</i> (2002). Installasie van sewe uitgediende skyfierakke, Gemengde media, 100 x 200 x 100 cm. Persoonlike versameling, Onderpapegaaiberg, Stellenbosch.	187
fig 52	Lenie Harley, <i>Siklus sewe...filtraat</i> (2002) (Detail). Gemengde media, 74 x 67 cm. Persoonlike versameling, Onderpapegaaiberg, Stellenbosch.	188
fig 53	Traliehek in die leivoor agter die PJ Olivier	189

Kunssentrum. Stellenbosch. Foto: Lenie Harley.

- fig 54 Nancy Holt, *Sky Mound* (1984 1991). Versadigde 190
rommelhoop in die weiland van New Jersey
wat bedek is met 'n plastiekvoering wat van
herwinde plastiese koeldrankbottels gemaak
is (57 akker). New Yersey. (Krug & Siegenthaler
1997: <http://getty.edu/artsenet/images/Ecology/sky.html> - 1999, Jul. 04).
- fig 55 Lientjie Blok, *Maria en Kind* (2001). 191
Sigaretstompies, matras, plastiese sakke,
materiaal, 150 x 75 cm. Persoonlike versameling
van die kunstenaar, Vredenburg.
(Blok 2002:62).
- fig 56 Lientjie Blok, *Resurrection* (2000). Plastiese sakke, 192
170 x 100 cm. Fotodokumentasie van kunstenaar
binne landskap, Langebaan. Persoonlike
versameling van die kunstenaar (Blok 2002:79).
- fig 57 H.A Schult, *Pyramids People; Trash People* (1996). 193
Gevonde materiale (tegnologiese afval soos
rekenaaronderdele, skroot, blikkies en bottels),
lewensgrootte. Installasie voor die Giza piramides,
Egipte. Foto: Thomas Hoepker. (Hoepker 2003:
<http://www.magnumphotos.com/c/htm/cDosZ> -
2003, Apr. 06).

- fig 58 H.A Schult, *Trash People* (1996). 194
 Gevonde materiale (tegnologiese afval soos rekenaaronderdele, skroot, blikkies en bottels), lewensgrootte. Installasie in die Rooiplein met St Basil in die agtergrond. Moskou, Rusland. Foto: Thomas Hoepker. (Hoepker 2003: <http://www.magnumphotos.com/c/htm/cDosZ> - 2003, Apr. 06).
- fig 59 H.A Schult, *Jinshaling; Wall People* (2001). 195
 Gevonde materiale (tegnologiese afval soos rekenaaronderdele, skroot, blikkies en bottels), lewensgrootte. Installasie op die Groot Muur in Sjina. Foto: Thomas Hoepker. (Hoepker 2003: <http://www.magnumphotos.com/c/htm/cDosZ> - 2003, Apr. 06).
- fig 60 Diagram van die ligging en uitleg van die mees 196
 prominente tekeninge (geogliewe) van die Nazcaplato, Peru. (Hancock 1995:37).
- fig 61 *Gestileerde Kolibrie*, Aardtekening, verlenging; 197
 36,576 m. Nazcaplato, Peru. (Morrison 1987:130).
- fig 62 *Nazca Spinnekop*. Aardtekening, 45.72 m lank. 198
 Nazcaplato, Peru. (Morrison 1987:131).
- fig 63 *Stonehenge*, ongeveer 1250 vC. 199
 Konsentriese megalitiese sirkels, geleë buite Amesbury

op die Salisburyvlaktes in die Suide van Engeland. Foto: Lenie Harley.

- | | | |
|--------|--|-----|
| fig 64 | <i>Stonehenge</i> , ongeveer 1250 vC.
'n Skematiese voorstelling van moontlike (vroee) berekeninge van maansverduisteringe deur die Britse sterrekundige Gerald Hawkins (Hawkins 1965:92). | 200 |
| fig 65 | <i>Woodhenge</i> , Ses konsentriese sirkels uit die Neolitiese tydperk. Die oorspronklike houtbalke (wat vergaan het) is met betonmerkers vervang. Geleë buite Amesbury op die Salisburyvlaktes in die suide van Engeland. Foto: Lenie Harley. | 201 |
| fig 66 | <i>Woodhenge</i> , inligtingsbordjie met die skematiese voorstelling en verduideliking van die sirkels op die perseel buite Amesbury in die suide van Engeland. Foto: Lenie Harley. | 202 |

INLEIDING

The world of culture is as discontinuous as the other world, and it too has its secret mutations. There is a cultural time which wears down works of art and science, although this time operates more slowly than that of history or the physical world. The meaning of a work of art or a theory is as inseparable from its embodiment as the meaning of a tangible thing - which is why the meaning can never be expressed. The highest form of reason borders on unreason (Merleau-Ponty 1964:4).

My belangstelling in geografie en landkuns het aan die einde van my voorgaande studie gelei tot werke wat as geografiese en geologiese ondersoeke bestempel kan word. Ek het aanvanklik begin om met konsepte van *landskap* te eksperimenteer deur strukture uit yster en staal te bou wat verteenwoordigend van die mens se dominansie oor die natuurlike omgewing is. Die idee van 'n behouerde (*contained*) landskap was 'n metafoor van die onwillekeurige inperking wat deur die samelewing op die natuurlike lewe afgedwing word. Die volgende stap was om die geologiese formasies te ontgin en dit het ek gedoen deur na boorkernmonsters te kyk waarin die geskiedenis van die aarde gelees kan word.

Die resultaat van bogenoemde ondersoeke en navorsing het tot my finale voorgaande werk *Gabbro en Konglomeraat* (fig 1) gelei waar regte boorkernmonsters gebruik is saam met selfvervaardigde boorkernmonsters (en hars waarin eietydse objekte vasgevang is) wat 'n sameflansing van geskiedenis, geologie, geografie, argeologie, tyd,

ruimte, verbruikerskultuur, weggooikultuur, fragmentasie, manlike teenoor vroulike eienskappe en daarmee 'n omvattende ideologie¹ van objektiewe realiteit verteenwoordig. Dit kan ook gesien word as simboliese fragmente wat soos 'n legkaart inmekaar pas om 'n geheel te vorm: hoe elke onderskeie atoom (element) presies by die ander aanpas om hierdie wêreld te vorm soos wat dit nou is, of ons persepsie van wat dit is.²

Hierdie sameflansing van konsepte (resultaat van my voorgraadse studie), wat beduidend is van 'n plurale³ denkraamwerk het aanvanklik gedien as die vertrekpunt vir die praktiese werk wat vir hierdie studie gedoen is. Uiteindelik het dit ontwikkel in werke wat vanweë die hantering

1

Al is daar taamlike ooreenstemmigheid dat kuns die draer van ideologie kan wees, is daar baie argumente oor wát ideologie is. Selden (1985:455) verduidelik: "At its simplest level, ideology refers to the forms of social consciousness, political, religious, aesthetic and so on, which legitimatises the ruling class and express their interests. Their representations. for example of the free individual, the wealth estate or the market, embodies the roles and images that fix individuals to their social functions." Selfs binne die Marxistiese tradisie is daar heelwat menings oor wat Marx nou eintlik bedoel het met sy teorieë en die verskillende sosiologiese en ander aangeleenthede wat hieruit voortspruit. Wolff (1981:49,66) se siening van die term *ideologie* is dat mense se gelowe en idees sistematies verwant is aan hul werklike materiële bestaan en omstandighede. Idees en gelowe is nie altyd deursigtig nie, en word verbloem deur sosiale strukture en prosesse. Chris Weedon (1987:30) se verduideliking vanuit 'n poststrukuralistiese standpunt is dat ideologie die bemiddeling is tussen individue en die werklikheid van eksistensie: "It functions by interpellating individuals as subjects within specific ideologies which exist in material apparatuses and their practices".

2

Dit is ook ironies dat, terwyl ons as menslike wesens 'n amper obsessiewe drang het na orde, daar wetenskaplike bewyse is dat daar nie werklik 'n toestand van orde kan bestaan of ontstaan nie. Stephen Hawking verduidelik in *A Brief History of Time* (1988:146) dat die "laws of science" bepaal dat alle sisteme binne 'n bepaalde patroon na 'n toestand van wanorde evolueer: "The laws of science do not distinguish between the past and the future. More precisely, the laws of science are unchanged under the combination of operations (or symmetries) known as C, P, and T. (C means changing particles for antiparticles. P means taking the mirror image, so left and right are interchanged. And T means reversing the direction of motion of all particles: in effect, running the motion backward.)." Hy beskryf die toestand as die omgekeerde van orde, waar sisteme vanaf 'n hoë orde na wanorde beweeg (wanorde ontstaan in dieselfde rigting as wat die uitspansel uitsprei) en dus beteken dat wanorde toeneem met die verloop van tyd. Dus is dit wat vir ons sin maak, eintlik onsin en fragmente van ons eie persepsie daarvan.

3

Die term *pluralisme* het in die sewentigerjare in gebruik gekom en verwys hoofsaaklik na die afwesigheid van 'n stilistiese hoofstroom in die kunste, en 'n verdraagsaamheid ten opsigte van verskillende style wat kenmerkend is van 'n postmoderne denkrigting.

en aard van die materiaal as manifestasies van ekofeminisme ⁴ beskou kan word. Die klaskamerafval, vesels van die tuimeldroër, botteldoppies en rommel waarmee ek werk, is afval- of weggooi-artikels en terselfdertyd ook 'n verwysing na die stereotipe beskouing van *die plek van die vrou* in die sosiale struktuur. ⁵ Tessa Perkins (1996:23) verwys na hierdie stereotipering (vroue as intellektuele minderwaardiges) as 'n patriargaal gefundeerde ideologiese konsep:

The ideological criterion for economic differentiation in our capitalist society is primarily intelligence; and secondly 'contribution' to the society and possession of skills which are necessary but 'supposedly' scarce (for example, decision making, responsibility, leadership qualities). The most important and the common feature of the stereotypes of the major structural groups relates to their mental abilities. In each case the oppressed group is characterised as innately less intelligent...The fact that stereotypes do so often present attributes as if they were 'natural' is not a feature of stereotyping *per se*, so much as an indication that they are ideological concepts.

So vorm die samehang van ekologiese konsepte in my praktiese werk 'n omskrywing van 'n voortdurende staat van evolusie waar geskiedenis, tyd, siklusse en fragmente as intellektuele manifestasie van 'n sosiaal

4

Die ontstaan van ekofeminisme word toegeskryf aan die ontevredenheid en ontnugtering van Westerse vroue in die vroeë sewentigs met die ideologieë wat aan die orde van die dag was. Hulle het gevoel dat omgewingsbewustheid 'n vroulike komponent moes hê, en dat feminisme as sodanig nie werklik 'n betrokkenheid met die omgewing en natuur gehad het nie: "The environmental movement lacked a feminist analysis. Feminism had little concern for nature. And the Left paid almost no attention to women, animals, or ecology. Also, political organizations rarely included a spiritual component, and few spiritual groups cultivated a political consciousness" (<http://eve.enviroweb.org/forums/main.html>).

5

Chris Weedon (1987:38) verwys na hierdie posisie van vroue as 'n verwarrende predikament en 'n politieke stryd wat hoofsaaklik deur middel van taal gevoer word. Volgens haar ontstaan konflikterende definisies wanneer daar gepoog word om die essensie en ideale staat van die vrou binne die sosiale struktuur te beskryf.

aangedrewe ideologie figureer. Hiermee bedoel ek dat ideologie, as 'n produk van die intellektuele bewussyn van 'n samelewing, die genetiese bloudruk van die mens weerspieël - ongeag die beweegredes of doelwitte daarvan. Mona Domosh (1996 : 483) skryf in *Towards a feminist historiography of geography* dat kennis sosiaal en dus ideologies gekonstrueer is, en dat dit eweneens die produk is van wie dit definieer, as wat dit die produk van 'n objektiewe realiteit is. En omdat ideologie nie werklik 'n vasgestelde vorm of struktuur het nie, word die kunswerk (as die produk van kennis) 'n *draer of verkondiger*⁶ van 'n ideologie.

Vir die doel van my studie het ek sewe werke ontwikkel wat 'n indirekte verwysing is na die *sewe-dae-van-die-week*⁷ siklus. Daar kan bo en behalwe sewe as skeppingsgetal 'n magdom van simboliese betekenis aan die *sewe-dae-van-die-week* konsep gekoppel word, soos tyd, herinnering, fragment, geskiedenis en so meer. Dit is ook opvallend dat die idee van 'n *astronomiese siklus* en *ritueel* van vroeghistoriese geologiese en klipsirkels beduidend is vir pogings tot 'n sikliese kalender (met verwysing na die geologiese van die Nazcaplato in Suid-Amerika en *Stonehenge* in die suide van Engeland).⁸ Gevolglik is ek grotendeels

6

Kultuur en ideologie kan na my mening beskou word as die identiteit en *sement* van 'n gemeenskapstruktuur. In eko-estetiese bewustheid kan die kulturele gemeenskaps-bedrywighede wat as kunswerke manifesteer ook as 'n analoog met wetenskaplike praktyke beskou word, veral waar dit met 'n vorm van kartering, ruimtelike oriëntering en argitektoniese elemente te doen het. Geografie is uiteindelik 'n belangrike oorweging in die ruimtelike oriëntasie van omgewingsbewuste kunstenaars en kan derhalwe nie plaasvind sonder bewustelike of onbewuste estetiese oorweging waar die landskap en omgewing as estetiese fenomeen figureer nie.

7

Dit moet hier ook in gedagte gehou word dat die *sewe-dae-van-die-week* konsep 'n Westerse konsep is wat op die antieke Griekse wiskundige berekenings van tyd gefundeerd is.

8

Wanneer die tekeninge en die klipsirkels bestudeer word, is dit interessant om daarop te let dat daar geen oop lyne in die tekeninge voorkom nie, en die sirkels spreek vanself oor die oneindigheid van 'n sfeer. Dit is my observasie dat dit te doen het met die sikliese idee van herhaling, en dat daar reeds by hierdie mense 'n bewustheid daarvan was. Die hipotese van die wiskundige Maria Reiche (fig 2), wat 'n groot deel van haar lewe aan die kartering van die Nazca geologiese gewy het, is dat hierdie enigmatiese tekeninge

beïnvloed deur hierdie vroeë geologiese en klipsirkels om werke te maak wat, deurdat daar verwysing na ekologiese bewustheid is,⁹ te doen het met fragmente van geskiedenis en tyd. Gevolglik werk ek hoofsaaklik met die konsep van ritueel-siklusse wat tyd en geskiedenis of herinnering¹⁰ impliseer.

James Whitrow (1988:42,43) se teorie oor die idee van 'n sikliese heelal of kalendariteit¹¹ is dat dit ontstaan het in die konsep van die Groot Jaar, wat die antieke Grieke moontlik van die Babiloniërs geërf het en dat hierdie interpretasie later deur die antieke Stoïsyne gekombineer is met dié van die Mayas, omdat hulle geglo het dat wanneer die hemelligame terugkeer na die oorspronklike posisies waar hulle aan die begin van die wêreld was, die siklus opnuut sal begin en dus 'n presiese herhaling van

geografiese wiskundige berekeninge van die beweging en siklusse van sterre en planete verteenwoordig (Morisson, 1987:113, Reiche 1989:58, Hancock 1995:39, Pitluga, 1996:1 en Lama 1989:http://www.oneworld.org/ips2/june98/19_10_075.html).

9

Ekologiese bewustheid kan ook nie plaasvind sonder om die waarskynlikheid van 'n kosmiese siklusbestaan bewustelik of onbewustelik in ag te neem nie.

10

My bewustheid van die fragmentele vervlegdheid van die aarde en die wesens wat daaruit voortkom word ten beste geïllustreer deur die Boeddhistiese beskouing van *impermanence* wat impliseer dat elke lewende kreatuur op aarde onderwerp word aan die siklus van vernuwing: "This shouldn't be viewed as 'subject to destruction', which is a rather negative connotation that obscures how renewal and creation are central to the universe. Impermanence is neither good nor bad; it is simply the way it is, as in birth-and-death, impermanence is a continuing karma process" (Smith 2001:kaldari@nashville.net.).

11

Johan Rossouw het in 2002 'n lesing getiteld *Globale en Lokale* in Kaapstad en Pretoria onderskeidelik aangebied waar hy die begrippe *kalendariteit* en *kardinaliteit* met verwysing na Bernard Stiegler se boek *La Technique et le temps* (2001:183) soos volg verduidelik;

- die kalendariteit skandeer die maatskaplike lewe deur die kosmiese ritmes in 'n rituele simboliek in te skryf: Die kalender as sodanig, maar ook die hele poel van singulariteite wat deur gedragsprogramme, maatskaplike sinchronieë en hul lokale diachronieë gevorm word;
- die kardinaliteit trek die grense van gebiede, beperk die representasies en vorm die oriëntasiesisteme en die navigasie-instrumente in ruimte sowel as in tyd (vanaf die seekaart tot die thesaurus en in die indeks, tot die skoolhandboek en eiename / van strate en stede sowel as persone, wat dus eweseer kardinale as kalendêre elemente is. (Stiegler soos vertaal en aangehaal deur Rossouw 2002).

van die vorige sal wees. Die idee van 'n sikliese bestaan is deur die eeue heen nagevors en in stand gehou deur verskeie homogene kulture. Daar was veral in die veertiende en vyftiende eeue tendense wat 'n betrokkenheid met die natuur impliseer. Die mening van M. Jay (1973:257) is dat die denkers van die Eeu van Verligting mens en natuur in so 'n mate gelyk gestel het dat menslike wesens tot objekte gereduseer is (op dieselfde wyse as die objektiewe beskouing van die natuur in die *nuwe wetenskap*), en dat mens en natuur niks meer as blote masjiene was nie. Die resultaat was die aanname dat die oneindige herhaling van die natuur op die mens geprojekteer word, wie se historiese kapasiteit vir ontwikkeling (die noue verbintenis tot subjektiwiteit) ontnem is; "For all its progressive intentions, this 'scientific' view of man implied the eternal return of the present" (Jay 1973:257). So was daar ook tydens die Renaissance ¹² en daarmee saam deur die Humanistiese denkers, al hoe meer aandag aan die simbiose van die mens en natuur gegee, en reeds hier word 'n verbintenis en aangetrokkenheid tot die natuur bespeur wat weereens terugverwys kan word na vroeghistoriese mens- /natuur verbintenisse. ¹³

Tot en met die moderne tydperk het kuns 'n morele (oënskynlike religieuse) en sosiale missie gehad. Nou oorheers ongeloof en twyfel. Die

12

Die Renaissance is uit die aard van die saak 'n waardevolle getuie vir die argument vir 'n analoog tussen kuns en wetenskap. Nie alleen was daar in hierdie tydperk 'n intellektuele *ontploffing* nie, maar ook aansienlike artistieke vryheid onder kunstenaars wat hulle in staat gestel het om wetenskaplike ondersoeke in te stel. Die woord Renaissance verwys na die intellektuele beweging wat in die veertiende eeu in Italië begin het wat tot 'n hoogtepunt in die sestiende eeu gelei het, waar 'n herlewing van die Klassieke Griekse literatuur, filosofie (in die besonder die denkraamwerk van Plato en Sokrates), kuns en 'n oplewing in die wetenskap en tegnologie plaasgevind het: "The metaphor of a rebirth actually goes back to the 15th c. when it was used to describe the revival of classical learning. It was also applied to a revival of the arts, and it was in the famous *Lives of Vasari* (1550) that the idea of such a revival was systematically developed." (Osborne 1970: 965).

13

Op 'n sikliese wyse.

idees wat eens helder en duidelik was, het nou ondeursigtig en irrelevant geword (Gablik 1984:14). Die denkraamwerk van ons huidige postmoderne tydvak ¹⁴ lei tot 'n magdom van verwarrende interpretasies wat aanleiding gee tot wat as 'n plurale toestand beskryf kan word. (Sien ook Kenway 1995:38,39).

Hierdie plurale toestand laat baie ruimte vir interpretasie en plaas die eeue-oue idee dat ons as aardbewoners in 'n siklus bestaan gefundeerd is (en as lewende wesens 'n lewe lei wat 'n imitasie van 'n groter patroon is), ¹⁵ in konteks ten opsigte van 'n sikliese ingesteldheid wat in wese as 'n soort essensie van *bewussyn* beskou kan word. Verder kan hierdie sikliese proses as 'n rituele praktyk beskou word wat uiteindelik dan ook betrekking het op die geografiese ruimte waarin ons onself bevind. Omdat ruimtes nie sonder individuele belewenis van plek kan bestaan nie, is die betekenis van plek in die eksistensiële bewustheid ¹⁶ van die mens gefundeerd (sien Relph 1976:8, Tilley 1994:18 en Merleau-Ponty 1962:293).

14

Die postmoderne tydvak word deur Frank Kerkmode beskryf as "...another of those period descriptions that help you take a view of the past suitable to whatever it is you want to do" (Kerkmode aangehaal in Callicinos 1989:25), deur Raman Selden (1985 :73) as "Postmodernism ...break(s) down every conceivable boundary of discourse by fusing forms and confusing different realms..." en deur Suzi Gablik (1984:13) as 'n manifestasie van 'n konstante vloeibare staat (stroom) waar daar geen vasgestelde doelwitte of ideale is nie. Die filosofieë van die vroeë Postmoderniste kan gesien word as 'n sameflansing van moderniteit wat ontwikkel is na 'n hoofstroomdenkrigting. Ander postmoderne neigings het begin ontwikkel in die laat 1960's deur 'n verskeidenheid van filosofiese oriëntasies wat almal afgelei kan word van 'n enkele denkrigting: "[A] sense of the inadequacy of Enlightenment theories of knowledge and traditional rationalist or empiricist methodologies, and a shift towards the aesthetic as a means of discovering an alternative to Cartesian and Kantian reason" (Waugh 1992:4).

15

En dat die *idee* van 'n siklus bestaan inherent deel van die denkpatroon of intellek van mense is.

16

Eksistensiële bewustheid is verder vir my 'n omskrywing van die *sin van bestaan* waaroor daar soveel verskillende teorieë as verskillende individue bestaan omdat elke lewende wese dit op 'n eie manier ervaar en kan terugverwys na die vroegste *wetenskaplike* pogings van mense (onder andere Nazca en Stonehenge) om hulle lewenswêreld te verstaan. Die konsep *sin van bestaan* is verder vir my ook 'n poging tot ruimtelike of geografiese oriëntering en omdat emosie en gevoelens ter sprake kom tydens die kunsmaakproses, word dit 'n estetiese fenomeen.

Vervolgens kan gesê word dat die persepsie wat gevorm word van ruimte en die omgewing deur 'n proses van geografiese oriëntering plaasvind wat nie sonder eksistensiële belewenis kan gebeur nie (Steyn 1976:1 en Merleau-Ponty 1962:293). Die rede hiervoor is dat aardruimte nie gehumaniseer is as dit nie gekoppel kan word aan plek of ligging nie. Omdat die eksistensiële plek in ruimte 'n primordiale deel van menswees is, is die liggaam dan die uitsluitlike posisie waarvan 'n persepsie van die wêreld gevorm kan word. Die landskap as fenomeen word dus 'n kulturele produk omdat dit dan ook vanuit verskillende perseptuele strukture waargeneem word.

In aansluiting hiermee het Karl Marx ¹⁷ in die 1840's belangrike verklarings aangaande kultuur en die gemeenskap gedoen wat vandag steeds geldig is. Volgens Selden (1985:23) lui een daarvan só: "It is not the consciousness of men that determines their being, but on the contrary, their social being that determines their consciousness" (Marx soos aangehaal in Selden 1985:23). Hiermee bedoel hy dat die denkpatroon van 'n spesifieke kultuur verteenwoordigend is van 'n struktuur wat in stand gehou word deur intellektuele bewussyn, en dat hierdie struktuur nie konstant kan wees nie omdat die hele idee van globalisering verwarrende diskoerse invoer wat 'n negering van strukturele denke ¹⁸ veroorsaak. In hierdie opsig is Maurice Merleau-

17

Karl Marx (Wolff 1981:49) het geglo dat alle sisteme die produkte is van sosiale en ekonomiese bestaan. Derhalwe bestee Marxistiese en sosiologiese studies hoofsaaklik tyd om die ideologiese aard van kuns en tweedens die ideologiese aard van kuns- en literêre kritiek aan te toon. Dit kontrasteer skerp met die algemene siening van kuns as 'n chronologiese ontwikkeling van style, wat onafhanklik van sosiale of historiese faktore ontwikkel en dien as ondersteuning van my siening dat die drang om te skep 'n unieke intrinsieke eienskap van die mens is wat onveranderlik is. Sosiale strukture en prosesse bepaal dan ook die aard en interpretasie van die skeppingsdrang wat basies dieselfde bly.

18

Strukturalisme was heersend ten tye van die vorming van modernistiese teorieë.

Ponty¹⁹ se teorie oor metafisika wat hy in 1948 geformuleer het, alreeds 'n negering van 'n strukturalistiese benadering ten opsigte van geskiedenis en tyd. Hy verduidelik dit só:

Metaphysical consciousness has no other objects than those of experience: this world, other people, human history, truth, culture. But instead of taking them as all settled, as consequences with no premises, as if they were self-evident, it rediscovers their fundamental strangeness to me and the miracle of appearing. The history of mankind is then no longer the inevitable advent of modern man in fixed stages starting with the cave men, that imperious growth of morality and science of which "all too human" textbooks chatter; it is not empirical, successive history but the awareness that causes Plato to be still alive in our minds (Merleau-Ponty 1964:96).

Hierdie bewustheid waarvan Merleau-Ponty reeds in 1964 te midde van 'n eng strukturalistiese denkrigting geskryf het, kan soortgelyk geplaas word by Lyotard se konsep van die postmoderne sublieme (Rose 1991:63). Strukturalisme orden die wêreld, wetenskap, taal, wiskunde, sowel as die kompartementering van die wêreld. Post-strukturalisme negeer, ontken of daag strukturalisme uit en kan as die eweknie van Postmodernisme gesien word.

19

In die inleiding van *Merleau-Ponty, Hermeneutics and Postmodernism* (1992 : xii) skryf die redakteurs Thomas Busch en Shaun Gallagher dat, alhoewel Merleau-Ponty vanuit 'n strukturalistiese paradigma gewerk het (onder andere om taal en persepsie te verenig), sy ontologiese idees geldend en relevant is vir postmoderne denke:

Merleau-Ponty appropriated structuralist elements within the terms of his own work on perception, employing his notions of indwelling, inscription, ambiguity. His ontology would have the distinctive mark of 'incorporating' without reducing differences. It is in this sense that his ontological notions of flesh, reversibility, and chiasm must be understood. These notions take on new meaning in relation to post-structuralism and postmodern hermeneutics precisely to the extent that when we read Merleau-Ponty's texts today they go beyond their original intentions. In new contexts we are able to read Merleau-Ponty differently. Throughout his writings, both early and late, many aspects of his thought are relevant to the concerns of hermeneutics and postmodernism (Bush & Gallagher 1992:xii).

Gevolgtlik lei poststrukuralistiese denke daartoe dat kuns losgemaak word van 'n chronologiese sisteem, en daaruit ontstaan die hipotese (my eie) dat daar 'n verwantskap tussen vroeghistoriese en hedendaagse kuns is, en dat die basis en manifestasie van intellektuele bewustheid van vroeghistoriese mense deur die eeue heen en nou, waar ons onself in 'n postmoderne of selfs post-postmoderne tydvak bevind, konstant bly en deur die behoeftes van die sosiale struktuur en omgewing bepaal en ontwikkel word.

Teoretiese raamwerk

Die doel van hoofstuk een en twee is om filosofiese en konseptuele denkrigtings te identifiseer wat betrekking het op die werk wat ek doen. In hoofstuk drie word die sewe siklusse (*Sewesiklus*) in chronologiese volgorde bespreek waar daar op 'n analitiese wyse ondersoek ingestel word na die sosiale kommentaar wat ek deur my werk probeer lewer.

Omdat daar so 'n komplekse samehang van konsepte in my werk figureer, word die eerste hoofstuk as teoretiese raamwerk saamgestel ter ondersteuning en verduideliking van my interpretasie en siening van kontemporêre filosofiese tendense wat daarop betrekking het. Die teoretiese raamwerk sentreer dus rondom die dialoog tussen kuns en die wetenskap waar my bewussyn as sosiale vroulike entiteit figureer. Verder word die konseptuele aard van my werk (as manifestasie van ekofeminisme wat uit 'n geografiese oriëntasie voortspruit) ten beste deur die poststrukuralistiese dekonstruktiewe denkraamwerk ondersteun, met 'n onderliggende ideologie van bewussyn as *tydlose*²⁰ staat wat swaar op die idee van 'n sikliese bestaan leun.

²⁰Met die term *tydloos* bedoel ek dat die bewussyn verwyder is van 'n tyd/ruimtelike verband.

Soos reeds vermeld, gaan my praktiese werk en persoonlike belangstelling oor 'n bemoeienis met die aarde, die studie van geologie en sosiologie (kultuur) en het gevolglik daartoe gelei dat ek die wetenskap- /kunsfenomeen vanuit 'n ruimtelike oriëntering ten opsigte van die lewenswêreld van 'n vrou benader. Derhalwe word daar in Hoofstuk Een verskynsels soos die wetenskap- /kunsdialoog (Buckminster Fuller 1969:91, Kosuth 1991:4 en Kemp 2000:4),²¹ geografie as estetiese verskynsel (Kauppinen 1990:12, Battin 1989:45 en Berleant²² 1993:35), konsepkuns (Kosuth 1991:85) en die landskap as persepsie van die self (Kastner²³ 1998:11) bespreek. Hierdie bespreking (as agtergrondstudie vir konsepte wat onderliggend in my werk figureer) dien ook as inleiding tot die tweede hoofstuk waar ekofeminisme as uitvloeisel van omgewings- en konsepkuns bespreek word.

Die hoofdoel van my verhandeling is egter om my werk te kontekstualiseer binne 'n raamwerk van 'n kontemporêre eko-estetiek. Daarom is dit ook nodig om 'n verduideliking te gee van my persepsie van die huidige kontemporêre diskoers na aanleiding van Derrida (1994), Ihab Hassan (Waugh 1992 :2, 3) en Richard Smith (1995:2) se beskouing

21

Richard Buckminster Fuller (1969:91) is 'n Amerikaanse filosoof wat na homself as "... a comprehensivist in an age of specialists" verwys. Joseph Kosuth (1991:4) is 'n Amerikaanse konseptuele kunstenaar, skrywer en teoretikus. Martin Kemp is die outeur van *Visualisations* (2000), wat saamgestel is uit die weeklikse artikels *Art and Science* en *Science and Image* wat in *Nature* sedert 1977 verskyn het.

22

Salim Kemal (Pennsylvania State University) en Ivan Gaskell (Harvard University Art Museums) het *Landscape Beauty and the Arts* wat in 1993 gepubliseer is, saamgestel uit bydraes van 'n uitgesoekte groep akademici (o.a. Arnold Berleant) om die komplekse struktuur van die estetiese reaksie ten opsigte van die natuur te ondersoek.

23

Jeffrey Kastner (1998 : 11), Amerikaans-gebore redakteur, spesialis en kritikus in moderne en kontemporêre kuns wat gereeld in Amerika en Europa lesings oor kuns en populêre kultuur gee, is ook onder andere verantwoordelik vir die seleksie van verteenwoordigende kunstenaars vir die boek *Land and Environment Art* (1998) wat 'n omvattende spektrum van die land- en omgewingskunsverskynsel verteenwoordig.

van dekonstruksie om as ondersteuning te dien vir die bespreking oor die kuns- /wetenskapdialoog, kontemporêre eko-estetiek en die uiteensetting van my begrip van ekofeminisme wat in hoofstuk twee gelewer word. Verder word geografie ook in die eerste hoofstuk as estetiese en kulturele fenomeen bespreek omdat geografiese bewustheid na my mening 'n intrinsieke deel uitmaak van 'n eksistensiële bewussyn en dan ook, in die geval van my navorsingsgebied, betrekking het op ekofeministiese denkpatrone.

In hoofstuk twee word daar eerstens 'n beknopte historiese oorsig gegee van die ekologiese konteks waaruit ekofeminisme ontwikkel het na aanleiding van die oorsigtelike beskrywings van ekofeministiese skrywers soos Eleanor Rae (1994), Charlene Spretnak (1989, 1991 en 1993) en Val Plumwood (1993). Verder word die relevansie van sosiale ekologie tot ekofeminisme ondersoek en ook die strome binne sosiale ekologie wat aanleiding gegee het tot die ontstaan van ekofeminisme (Murray Bookchin in Plumwood 1989:14-15,²⁴ Carolyn Merchant 1996, Alison Jaggar 1983 en Karen Warren 1987).

Die ingrypende funksie van ekologiese kuns in die lewe, wat deur Don Krug en Jennifer Siegenthaler (1997: <http://getty.edu/artsenet/images/Ecology/sky.html>) as politieke manifestasie van sosiale en kulturele gemoeidheid beskryf word, word bespreek aan die hand van die werke van die Amerikaanse kunstenaar-egpaar Newton Harrison en Helen Mayer Harrison. Hierdie kunstenaars het na aanleiding van die boek van Rachel Carson, *Silent Spring* (1962), begin saamwerk binne die sfeer van eko-estetiek, en produseer al vir twee dekades kunswerke wat bestaan uit die analise van ekologiese

²⁴Murray Bookchin is 'n prominente sosiale ekoloog van Amerika.

probleme, die ontwerp van oplossings, en 'n dokumentasie van die hele proses op kaarte, foto's en poësie. Dit word dan aan betrokke moondhede reg oor die wêreld voorgelê ten einde die balans in die ekologie te herstel. (Cembalest 1991:98, Kastner 1998:36).

Die psigologiese invloed wat patriargale dualisme op die persepsies van die samelewing het, word ook in hoofstuk twee bespreek asook die politiek van kultuur- /natuurdualisme. Hierdie bespreking lei tot die uiteindelijke premis van my werk wat oor die spirituele interverbondenheid van mens gaan, en veral vroue, en die natuur omdat vroue en die natuur dieselfde natuurlike ritmes, siklusse en getye ervaar, en is dus veronderstel om in absolute simbiose met mekaar te wees. (Charlene Spretnak 1991, 1993, Chris Cuomo 1998, Eleanor Rae 1994, Andree Collard 1988, Carolyn Merchant 1981, 1992 en Ariel Salleh 1984).

Hierdie simbiose met die natuur word deur die hipotese van Gaia ondersteun wat deur James Lovelock (1988:49-50) verduidelik word as die vermoë van lewende organismes om selfonderhoudende sisteme te ontwikkel. In ooreenstemming met Lovelock (1988) sien die teoloog en kulturele historikus Thomas Berry (1990:11) Gaia as die aardse moeder waarvan ons as 'n ekstensie van die aarde en die kosmos bestaan.

Die relevansie en waarde van ekofeminisme in die visuele kunste word deur Karen Keifer-Boyd (2003: <http://www.personal.psu.edu/faculty/k/t/ktk/syllabi/3365>) as 'n interkulturele vennootskap met die aarde beskryf waar eko-aktiviste, ekoteoretici, omgewingskunstenaars en kulturele feministe nuwe kulturele waardes aanhang ten opsigte van die versorging en bewaring van die aarde. Daarom is daar ook volgens Keifer-Boyd die algemene tendens in ekofeministiese kuns om

langtermynprojekte te ontwikkel wat ten doel het om 'n veranderde bewussynstaat te ontketen. Suiwering is een van die belangrikste doelstellings van ekofeministe, en as selfopgelegde alchemiste ²⁵ word rommelhope omgedolwe en deur middel van herwinningsprosesse in kunswerke en bruikbare artikels getransformeer. Susan Leibovitz Steinman ²⁶ se werk val in hierdie kategorie en word in die laaste gedeelte van Hoofstuk Twee as voorbeeld van 'n alchemis wat met die konsep van suiwering werk, bespreek.

Omdat my praktiese werk met 'n vorm van kartering, ruimtelike oriëntering argitektoniese elemente en die siklusse van die aarde te doen het, kan dit in die sfeer van ekologiese kuns geplaas word. ²⁷ In die derde hoofstuk word my werk dus in analogie met die werk van kunstenaars bespreek soos Michael Heizer, Walter Oltmann, ²⁸ Alan Sonfist, ²⁹ Karel Nel, Ulrich

25

Alchemie is die Latyns-Europese naam wat in die twaalfde eeu aan 'n *denkpatroon* of ideologie gegee is wat te doen het met transformasie of transmutasie: "Transmutation is the key word characterizing alchemy, and it may be understood in several ways: in the changes that are chemical, in physiological changes such as passing from sickness to health, in a hoped for transformation from old age to youth, or even in passing from an earthly to a supernatural existence" (Brittanica 1978: Sv. 'alchemy'). Alchemiese veranderinge is dus altyd 'n positiewe verandering en kan as 'n *suiweringsproses* gesien word wat die ideaal van grootse menslike wellewendheid ten doel het. Dit kan ook as 'n vroeë vorm van skeikunde gesien word omdat die chemiese en organiese prosesse wat instrumenteel was tot die verkryging van edelmetale soos goud baie nou saamgehang het met religieuse en rituele gebruike (Brittanica 1978. Sv. 'alchemy').

26

Susan Leibovitz Steinman is die residensiële kunstenaar vir Norcal; 'n rommelverwyderingsmaatskappy wat San Francisco bedien (Lysacht 1992-98. <http://www2.gol.com/users/rory/sto...>).

27

Verder toon my werk ook vanweë die geografiese elemente ooreenkomste met wetenskaplike praktyke.

28

Die Suid-Afrikaanse kunstenaar Walter Oltmann se werke het daartoe aanleiding gegee dat ek geïnteresseerd geraak het in knoop- en weeftegnieke met yster en draad.

29

Alan Sonfist is 'n Britse ekologiese kunstenaar wat ongeveer dieselfde tyd begin werk het as Heizer.

Rückriem,³⁰ Guillermo Kuitca van Buenos Aires, die Duitse kunstenaar Wolfgang Laib, Sue Williamson, Mierle Laderman Ukeles,³¹ Lientjie Blok,³² en HA Schult.³³

Dit is na my mening nie noodwendig nodig om met *groen baniere* voort te storm en 'n bewustheid van ekologiese krisis te propageer nie, omdat die gebruik van afval (van menslike bedrywighede) om kunswerke te maak, ekologiese kwessies soos tegnologie en herwinning, 'n verbruikerskultuur en fetisjisme³⁴ aanspreek. Verder is die konsepte wat in my werk figureer, soos geskiedenis + tyd + fragment, omgewingskwessies, herwinning en 'n verbruikerskultuur, beduidend op 'n poststrukturele denkraamwerk en kan dus as postmoderne manifestasie aangebied word. Terselfdertyd is daar deurentyd in my werk verwysings na ekofeminisme wat op sigself dui op die teenpole (manlike teenoor vroulike manifestasies) wat in omgewingskuns bestaan.

Die konsep van *tydlose bewussyn* as rolspeler in kreatiewe denke sal wel

30

Die Duitse kunstenaar Ulrich Rückriem was aanvanklik 'n klipmesselaar wat by die Cologne Katedraal gewerk het voor hy 'n beeldhouer geword het (Causey 1998:184).

31

Mierle Laderman Ukeles het in 1977 die offisiële onbetaalde kunstenaar in residensie by die Departement vir Sanitêre Dienste van New York geword. Hier het sy aan meer as 25 grootskaalse werke gewerk wat die ekologiese vraagstuk rondom rommel en riolering aanspreek (Wallis 1998:39).

32

Lientjie Blok is 'n afgestudeerde MA (BK) student van Unisa.

33

HA Schult is 'n Duitse kunstenaar wat vir die afgelope dertig jaar alreeds met omgewingskwessies as tema werk. Hy is ook volgens Dirk Mangold die skepper van die leuse "Umwelt statt Umwelt" wat min of meer "Environmental awareness for a liveable world" beteken (Mangold 2003: d.mangold@koelnmesse.de <http://www.ensorga.com>).

34

'n Fetisjistiese voorwerp (afgodsbeeld) word gewoonlik gebruik in religieuse rituele en is gemaak uit relevante fragmente om 'n spesifieke betekenis daaraan te gee. In die geval van hierdie werk voel ek dat die ruimte van die galery dit tot 'n soort fetisj verhef.

spreek uit die analise van my eie en ander kunstenaars se werke, wat spesifiek gekies is vanweë die relevansie van hul werk ten opsigte van die kuns- /wetenskapdialoog, ekologiese verband en 'n werksetiek ooreenkomstig my werk in Hoofstuk Drie. My werk word nie op 'n vergelykende wyse met ander kontemporêre werke aangebied nie, maar soos reeds vermeld is, eerder as *analoo* om die kollektiewe eienskap van 'n intellektuele bewussyn en kuns- /wetenskapdialoog te illustreer. Verder getuig my werk ook van 'n elementêre obsessie wat teruggevoer kan word na die tydrowende werkswyse wat gelei het tot die ontstaan van die geogliewe van die Nazcaplato en die megaliete in die suide van Engeland wat ek besoek het, en is na my mening 'n verwysing na die tydlose bewussynsopinie wat ek huldig.

Die uiteindelijke ekologiese argument in my werk lê in die paradoksale betekenis van sinvolheid en sinneloosheid wat ontstaan wanneer die banale aard daarvan bevraagteken word. Die afval waarmee ek werk kan as banaal gesien word, maar verteenwoordig vir my die ritueel van lewe. So kan enige aktiwiteit wat die ritueel van lewe verteenwoordig, 'n ekologiese verklaring word. Verder dui die materiaal waarmee ek werk (inhoud) en gepaardgaande ideologie op 'n manifestasie van ekologiese feminisme wat 'n relatiewe nuwe manier van benadering ten opsigte van die natuur, politiek en spiritualiteit is.

HOOFSTUK EEN: OP WEG

A culture survives or revives not because of what it actually was; it interests us in virtue of the notion of man that it discloses of the value it transmits. No doubt these values undergo a metamorphosis in the process of transmission, all the more marked because, though in the civilizations of the past the notion of man was felt as a totality (the men of the thirteenth century, the Greeks of the age of Pericles and the Chinese of the T'ang dynasty did not regard themselves as men of a special period, but simply as "men"), the consummation of each epoch discloses to us that part of man on which it set most store.

A culture, in so far as it is heritage, comprises both a sum of knowledge and a legendary past (Malraux 1954:631).

1.1 Inleiding

In hierdie hoofstuk word daar 'n uiteensetting gegee van die onderliggende filosofiese denke wat betrekking het op ekologiese bewustheid. In die voorwoord en inleiding het ek reeds my standpunt ten opsigte van die sikliese ingesteldheid van lewende wesens bekend gemaak. Dit het tot gevolg dat die aanname gemaak kan word dat die huidige kontemporêre kunstendense (soos onder andere ekofeminisme) wat met die ekologie van die aarde te doen het, as 'n eietydse *herhaling* van vroeghistoriese mens- /natuursimbiose gesien kan word. Omdat my werk en die meeste kontemporêre ekologiese werke na my mening uit konseptuele kuns ontwikkel het, word die toepaslikheid van konseptuele kuns verder ondersoek as 'n aanloop tot die huidige postmoderne

diskoers.

Die eerste afdeling van hierdie hoofstuk handel dus oor die kuns-/wetenskapverskynsel waar die *dialog* bespreek word (met my praktiese werk in gedagte wat oor geografie/geologie as ruimtelike wetenskap³⁵ gaan). Verder word die huidige kontemporêre diskoers bespreek as 'n metaforiese siklus waar kunstenaars in die postmoderne tydvak *terugkeer* na die bewussynsvlak van vroeghistoriese mense om weer 'n spirituele konneksie met die aarde te bewerkstellig.³⁶ Dit kan gesien word as die gevolg van kulturele veranderinge wat die abstraksie van modernisme na 'n konkrete konseptuele ekologiese kuns gelei het (Hassan in Rose 1991:44). Richard Smith (1995:2) se idee van dekonstruktiewe transformasie en Ihab Hassan³⁷ se esteties van stilte ("aesthetics of silence") word onder meer bespreek om as raamwerk te dien vir die huidige tendense in ekologiese kuns wat in Hoofstuk Twee bespreek word.

35

In geografie word daar tussen fisiese en menslike geografie onderskei. Fisiese geografie sluit rigtings soos klimaatkunde en geomorfologie in en ondersoek natuurverskynsels, terwyl menslike geografie oppervlakteverskynsels ondersoek wat deur die mens geskep is. Onder menslike geografie ressorteer bevolkings-, nedersettings- en ekonomiese geografie, wat gedefinieer kan word as die studie van ruimtelike verbrede verskynsels oor die oppervlakte na aanleiding van die ekonomiese aktiwiteite van die mens (Steyn 1976:2 en Fellman & Getis 1999:2).

36

Konseptuele kunstenaars het vanaf die 1960's oor die *grense van konvensionaliteit* heen beweeg en kunswerke begin produseer wat eerder na 'n wetenskaplike eksperiment of 'n museuminstallasie lyk. Die rede hiervoor is dat hulle, met wetenskap en tegnologie as bemiddeling, 'n bepaalde ideologie voorstel wat uitspraak lewer aangaande die kulturele praktyke en sosiale bewussyn van 'n gemeenskap. Hierdie soort kuns toon ook uit die aard van die saak ooreenkomste met die geologiese en klipsirkels waarna reeds verwys is, wat na my mening 'n aanduiding van die ononderbroke voortsetting van bewussyn is en dus as 'n eietydse herhaling gesien kan word.

37

Ihab Hassan word beskou as een van die prominentste postmoderne denkers en in Rose (1991:44) kontrasteer hy modernisme met postmodernisme waar hy sê dat postmodernisme abstraksie is wat tot die uiterste geneem is en terugkeer as 'n nuwe konkretheid wat in kontras met die modernistiese proses van dehumanisasie is. Die gevonde objek, die nie-fiksienovelle word as geskiedenis aangebied.

In die laaste afdeling word daar na geografie as ruimtelike oriëntering en estetiese belewenis van plek gekyk as 'n gevolg van die kuns- /wetenskapdialoog en die kontemporêre denkrigtings, omdat op die sosiale struktuur betrekking het en 'n studie is van hoe ruimtelike patrone deur tyd ontwikkel het:

If things were everywhere the same, if there were no spatial variation, the kind of human curiosity we call "geographic" simply would not exist... you consciously or subconsciously display geographic awareness in your daily life. You are where you are, doing what you are doing, because of locational choices you faced and spatial decisions you made (Fellman & Getis 1999:1).

1.2 Kuns- /Wetenskapdialoog.

Geografie as filosofiese wetenskap, waar konsepte soos tyd, ruimte en geskiedenis vasgevang is in die gelaagdheid binne die aarde, het my reeds as kind verwonderd laat staan oor die herkoms en ontstaan van lewe. Dit het gaandeweg in 'n obsessie ontwikkel oor die grond, teksture en grondlae wat die lewenslae van my eksistensiële bestaan hier op die aarde verteenwoordig. Hierdie obsessiwiteit het dan ook op so 'n wyse ontwikkel dat dit die inhoud van my werke bepaal het en dus as 'n dialoog tussen die wetenskap en kuns gesien kan word.

Die wetenskap waarna daar in my werk verwys word kan beskryf word as die intuïtiewe interaksie tussen die sosiale en natuurwetenskappe en die aanverwante tegnologiese ontwikkeling wat daarmee verband hou. Richard Buckminster Fuller (1969:91), die Amerikaanse filosoof wat na

homself as 'n "comprehensivist in an age of specialists" verwys, maak die stelling dat alle menslike wesens oor ingebore kunstenaar-wetenskaplike-uitvinder potensiaal beskik, maar dat die lewensomstandighede van elke individu die bepalende faktor is in die ontwikkeling van hierdie eienskappe. Hy beweer ook dat die individu gewoonlik as gevolg hiervan, teen die tyd dat hy of sy volwassenheid bereik, reeds een of meer van hierdie fundamentele "self-starters" verloor het, en dat dieselfde argument vir die ontwikkeling van die intellek geld, waar een van hierdie eienskappe oorontwikkel word en kunstenaars, wetenskaplikes en uitvinders "circumstance-pruned individuals" word (1969:91).³⁸

Dus is dit wat die kunstenaar as die eindproduk aanbied: subjektiewe impulse wat op 'n blatante wyse uit die droë eksposisie van die wetenskap gewurg is. Joseph Kosuth (1991:4) is van mening dat die basis van kennis op 'n projeksie berus wat op 'n empiriese wyse gebaseer is op 'n algemene ervaring oor wat is en wat nie is nie, en dat alle kennis of *waarheid* mensgemaak is. Wat Martin Kemp (2000:4) egter interesseer, is die prosesse wat kuns en wetenskap deurgaans om by 'n eindproduk uit te kom. Dit is hier waar ooreenkomste voorkom soos observasie, spekulasie, visualisering, ontginning van analoog en metafoor, eksperimentele toetsing en die aanbieding van 'n "remade experience" op spesifieke wyse.

Merleau Ponty (1964:97) se mening oor wetenskap is dat dit nie losgemaak kan word van filosofies gefundeerde konsepte nie, en dus

38

Ek stem in 'n mate saam met hierdie stelling, maar voel dat die individu nooit werklik enige van hierdie potensiaal kan verloor nie. Die bloudruk kan nooit verander nie en kan met die nodige blootstelling weer verder ontwikkel.

ook in 'n metafisiese sfeer funksioneer:

A science without philosophy would literally not know what it was talking about. A philosophy without methodical exploration of phenomena would end up with nothing but formal truths, which is to say, errors. To do metaphysics is not to enter a world of isolated knowledge nor to repeat sterile formulas such as we are using here: it is thoroughly to test the paradoxes it indicates; continually to verify the discordant functioning of human intersubjectivity; to try to think through the very end the same phenomena which science lays siege to, only restoring to them their original transcendence and strangeness.

Die meeste kunstenaars ³⁹ worstel op die een of ander stadium in hulle loopbane met eksistensiële vrae oor herkoms, hede en toekoms, en dit is hier waar die wetenskap in wese so vervleg raak met die kunste dat die een nie sonder die ander afsonderlik kan funksioneer nie. Daar vind dus 'n voortdurende proses plaas wat 'n kringloop of siklus vorm, wat as 'n dialoog tussen kuns en wetenskap beskryf kan word. Martin Kemp (2000:4) skryf hierdie dialoog toe aan die feit dat 'n denkende en toegewyde kunstenaar, net soos die wetenskaplike navorser, vrae vra en 'n drang het na kennis oor die onbekende omdat die aksie van *kyk* en *sien* die potensiaal het tot 'n analitiese uitkoms en oorweging.

Kuns kan ook nie geskep word sonder bepaalde voorafkennis nie, en omdat kunstenaars ondersoekend ten opsigte van die sin van die lewe is, is die wetenskap 'n belangrike rolspeler in kontemporêre benaderings tot die kunste. Semir Zeki (2002:6) maak die stelling dat kunstenaars eintlik neurowetenskaplikes is en dat hulle die potensiaal van die brein

39

Hiermee bedoel ek nie dat dit net kunstenaars is wat met eksistensiële vrae gemoeid is nie. Dit is inderdaad 'n menslike aktiwiteit om oor die sin van die lewe te wonder.

ondersoek. Oor die ooreenkomste tussen kunstenaars en wetenskaplikes sê hy :

[I] believe that there is an overall function common to both, which makes the function of art an extension of the functions of the brain. That function is the acquisition of knowledge, an activity in which the brain is ceaselessly engaged. Such a definition naturally steeps us in a deeply philosophical world, of wanting to learn how we acquire knowledge, what formal contribution the brain makes to it, what are the limitations that it imposes, and what are the neural rules that govern the acquisition of all knowledge (Zeki 2002:6).

In aansluiting hierby vra Ken Arnold (2002:3) ⁴⁰ in die inleiding van sy artikel "Science and Art: symbiosis or just good friends?": "Now if some art can benefit from science, might the opposite be true too?", waarna hy sê dat daar 'n algemene opvatting bestaan dat kuns meer van die wetenskaplike wêreld neem as wat dit teruggee. Terselfdertyd is daar 'n ander argument dat die wêreld van wetenskap in baie opsigte baat kan vind in/van die kunste in dié opsig dat dit nuwe perspektiewe en insigte teweegbring. Arnold dink egter dat die ware krag van kuns en wetenskap as 'n eenheid nie is wat wetenskap van kuns kan *leer* in terme van praktiese deurbrake nie, maar wat dit deur kuns kan *baat* in terme van publieke betrokkenheid. In die publieke arena kan die kreatiewe kunste net so 'n sterk impak maak as wetenskaplike sentrums, praktiese werkswinkels, teater in onderwys, ensovoorts:

It is more than simply increasing public confidence in science, however. Art can provide unique, and often unpredictable viewpoints from which

40

Ken Arnold, hoof van die Uitstillingsdepartement van die Wellcome Trust, Londen.

to marvel or decry, inspect or challenge scientific ideas and assumptions - in other words, a different pair of glasses through which to understand science. Visual, plastic, performance and dramatic arts all have a role to play, often uncompromisingly dissecting from the social and ethical implications of science and, ironically, often dealing with the scientific matter in greater depth and seriousness than other necessarily 'fun' presentations used in some styles of public engagement (Arnold 2002:3).

Die kunste is gewoonlik ook 'n refleksie van 'n heersende kultuur,⁴¹ en in hierdie opsig kan ons ook sien dat land- en ekokuns, wat meestal konseptueel van aard is, 'n noue verbintenis het met wetenskap en tegnologie. Sydney Blatt van Yale Universiteit verduidelik dit in sy essay "Concurrent Conceptual Revolutions in Art and Science" deur 'n aanhaling van Panofsky te gebruik:

Art and science both express the fundamental *Weltanschauung* of a culture - its interests and predominant modes of thought. Although art and science each involve unique media and use different notational systems, structurally they are synchronous expressions of a culture's predominant representational mode or form of symbolic construction (Panofsky aangehaal in Blatt 1994:195).

Volgens Wolff (1981:120) is die kulturele idees, gelowe, houdings en waardes wat in die visuele media uitgedruk word ideologies in die sin dat

41

Die mening van d'Arcay Hayman (1969:11) in die inleiding van *The Arts and Man* (wat deur Unesco uitgegee is), is dat die kunservering, en ook daarmee saam die konsep van wat kuns is, uit 'n allesomvattende estetiese betrokkenheid en belewenis binne 'n spesifieke tydgleuf' spruit, en dat die betekenis van kuns daarom nie werklik gedefinieer kan word nie. Sy siening van kuns is dat dit op verskeie maniere in 'n mens se lewe manifesteer, en ook op 'n unieke wyse waar die betekenis betrekking het op die kultuur van 'n spesifieke tydgleuf. Dit kom daarop neer dat elke beskawing kuns ervaar binne 'n intellektuele raamwerk wat deur die denkpatoon van 'n bepaalde homogene groep bepaal word.

dit altyd sistematies verwant is aan die sosiale en ekonomiese strukture waarin die kunstenaar hom/haar bevind. Daarom is die boodskap van 'n kunstenaar se werk dan ook eintlik die verklaring van 'n sosiale groep se perspektief. Wolff is verder van mening dat 'n ontleding van die ontvangers as kulturele verbruikers belangrik is vir die sosiologiese begrip van kuns en dat toepaslike metodes van kulturele ingryping net ontwikkel kan word in samewerking met 'n korrekte persepsie van die beoogde toeskouers (die wyse waarop die boodskap ontvang word). Die leser, kyker en hoorder is dus aktief betrokke by die konstruksie van die kunswerk in die sin dat dit nie sonder die aksie van ontvangs/verbruik 'n voltooide kulturele produk kan wees nie. Hierdie erkenning van die aktiewe rol van die betragter het volgens Wolff ontstaan uit 'n verskeidenheid van benaderings aangaande die sosiologie van kuns, insluitend semiotiek, hermeneutiese teorie, asook die fenomenologie van waarneming (1981:107).

Waarneming (persepsie van die self) of kulturele bewussyn word verder gevoed en bepaal deur die landskap waarin 'n groep funksioneer.⁴² Jeffrey Kastner (1998:11) se teorie is dat die landskap as 'n spieël en lens funksioneer waardeur 'n persepsie van die *self* in die landskap gevorm word en só deel uitmaak van 'n kulturele vormingsproses. Hy verduidelik :

We aspire to leave our mark, inscribing our observations and gestures within the landscape, attempting to translate and transgress the space within we find ourselves. If our culture is the manifestation of this drive, then its continuing fascination with the land is testament to both the

42

Dit is hier waar 'n korrelasie tussen vroeghistoriese oorblyfsels en land- of omgewingskuns ontstaan. Omgewingskunstenaars en ekologiese kunstenaars het dieselfde spirituele ingesteldheid ten opsigte van belewenis van plek.

potential and the structures of our terrestrial condition. Subject of both science and art, the landscape functions as a mirror and a lens: in it we see the space we occupy and ourselves as we occupy it (Kastner 1998:11).

Volgens Relph (1981:104) bestaan daar 'n paradoks in die *konsep* van landskap. Die paradoks bestaan volgens hom omdat kontemporêre landskap “dehumanising” is omdat dit “humanised” is. Hy sê ook dat daar niks oorbly wat nie beplan word om in te pas by die behoefte van die mens nie. So ook redeneer hy dat daar niks in die gehumaniseerde landskap oorbly wat spontaan of toevallig is en wat menslike emosie weerspieël nie. Daar bestaan vir hom 'n opposisie tussen die verlede van spontaneïteit en vryheid en die teenswoordige rasonale berekenende beheer, en daarom hou die politieke kwaliteite van 'n kapitalistiese landskap verband met 'n dominante kulturele konstruksie van *bruikbare* sosiaal beheerde gedissiplineerde ruimte. Pre-kapitalistiese ruimtes is egter minder besmet met vorms van mag en die landskap is so op 'n intieme wyse met liggaamlike roetine en praktyke verbind. Ons het dus hier te doen met 'n landskap wat kwalitatief *anders* is omdat dit deurspek is met mitologiese begrip en rituele kennis (Relph 1981:104).

Dus probeer kunstenaars wat die natuur verteenwoordigend in hulle werk gebruik, of dit nou figuratief of abstrak is, die basis van begrip verander of verklaar. Verder is daar ook 'n wesenlike verskil in die benadering van die wetenskaplike en die kunstenaar. Die kunstenaar, anders as die wetenskaplike, gaan nie van die standpunt uit om 'n spesifieke hipotese te probeer bewys nie, maar eerder om dit daar te stel en oop te laat vir die betragter om te interpreteer.

Kastner (1998:12) skryf die ontstaan van omgewingskuns in die 1960's toe aan die vinnige integrasie van tegnologie in die alledaagse lewe wat nostalgie laat ontstaan het na 'n meer eenvoudige bestaan of 'n meer natuurlike lewe.⁴³ Hierdie alternatiewe kunsvorm het dus ontstaan as 'n ingrypende periode waar daar 'n hunkering ontstaan het na 'n toekoms wat breek met die selfvoldaanheid van die hede en na die verlede wat albei oortref. Dit was ook die ontwaking van ekologiese en feministiese bewustheid en herkenning vir die individu se politieke reg om in te gryp binne natuurlike sisteme wat interne konflik demonstreer oor die rigting waarin sosio-kulturele vooruitgang beweeg het (Kastner 1998:12).

1.3 Konseptuele ontwaking

Daar is na my mening 'n onsigbare karteerlyn wat vanaf die bestaansmerke van vroeghistoriese aardbewoners deurgetrek kan word tot by die konsepkunsenaars van die laat 1960's waar al die konvensies rakende die visuele kunste wat vanaf die Renaissance⁴⁴ ontwikkel het, bevraagteken en oorboord gegooi is. Daar is nou deur kunstenaars staatgemaak op *eie-ondervinding-teorie* wat (dikwels vol teenstrydighede)

43

Amerikaanse kunstenaars het in die tyd ook toenemend begin belang stel in Oosterse religieuse praktyke soos onder andere Boeddhisme, wat in essensie 'n minimalistiese lewensstyl voorskryf.

44

Tydens die Renaissance is die meeste van die Westerse konsepte waarvolgens die wêreld beoordeel word, geformuleer (die gevolg van 'n beduidende Italiaanse intellektuele oplewing in die veertiende eeu). Dit het tot 'n algehele paradigmaverskuiwing ten opsigte van die benadering tot kuns gelei. Dit is ook hier waar Humanisme tot 'n hoogtepunt gekom het, en 'n herlewing van die Klassieke Griekse literatuur, filosofie (in besonder 'n nuwe beskouing van die denkraamwerk van Plato en Sokrates), kuns en 'n groot ontwikkeling in die wetenskap en tegnologie (Brittanica 1978. Sv. '*Renaissance*'). Die spirituele simbolisme van die Middeleeue het plek gemaak vir 'n nuwe realiteit: individualisme. Kunstenaars het meetkunde, optika en anatomie bestudeer om 'n meer naturalistiese afbeelding van hul lewenswêreld weer te gee. Joseph Kosuth (1991:5) skryf dat die mense voor die Renaissance die beeld van die wêreld as dit wat visueel ervaar is, as die absolute beskou het en dat die wiskundige perspektief wat Renaissance wetenskaplikes ontdek het, kunstenaars die geleentheid gegee het om *regte* kunswerke te maak.

die wêreld uitdaag en dikwels wanorde en misverstande bevorder het.⁴⁵ Konsepkuns het 'n wye reeks kunsaktiwiteite omvat wat almal deel uitgemaak het van 'n wydverspreide verwerping van die tradisionele kunsvoorwerp: "Conceptual art, to be understood, must be defined in terms of a *difference*...issues of meaning - the process of sinification" (Kosuth 1991:19). Kunstenaars het hulself buitengewone vryhede veroorloof met betrekking tot wat as kuns aanvaarbaar is, en het in die proses 'n nuwe en dikwels veeleisende soort geestelike betrokkenheid van die betragter vereis.

Die ontstaan van konseptuele kuns kan ook as 'n ontwikkeling uit modernisme gesien word waar van die beginsels en teorieë nog steeds geldend was, maar waaruit daar 'n *nuwe* avant-garde ontstaan het. Jencks (in Hutcheon 1989:28) verduidelik dat die negentiende-eeuse idee van die avant-garde en modernisme gebaseer is op die mite van 'n romantiese voorhoede wat uitgaan voor die res van die samelewing om nuwe terreine te verower, nuwe state van bewustheid en sosiale orde te promoveer.

Die opkoms en ontwikkeling van wetenskaplike denkrigtings het 'n bemoeienis met materialisme en wêreldse rasionalisme gestimuleer, en 'n nuutgevonde geloof in die mens se mag (om sonder sisteme van die samelewing en 'n godheid te funksioneer) het tot 'n onwrikbare geloof in die self en individualiteit gelei. Hiermee gepaard het die verkondiging van artistieke vryheid tot 'n antagonisme teen vasgestelde sisteme in die sosiale struktuur gelei (Butler 1980:5).

45

Hierdie nuwe kunsetiek het verskillende vorme in verskillende lande aangeneem deur soms soos kuns voor te kom en dan weer soos die negering van alle kuns. Soms was dit diep moreel, en op ander tye weer geheel en al immoreel. Frances Spalding (1986:214) skryf hierdie paradigmatverskuiwing toe aan die nalatenskap van die Dada beweging.

Minimalisme het as die laaste stuiptrekkings van modernisme na vore getree en het uiteindelik aanleiding gegee tot die ontstaan van aard- en landkuns en verklaar waarom aard- en landkuns as beide modernisties en postmodernisties beskryf kan word:

Minimalism arrived as the beginning of the end of Modernist 'avant garde' art movements. But that should not diminish for a minute the force and clarity with which that rapture made its debut. While Clement Greenberg and Michael Fried were shoring up their minions and extolling an art that naturalized the prevailing institutions (inside of art and out), the Minimalists presented objects (*not* at least *then*, 'sculptures') which were outside the space of institutionalized pictorial fictions, and *in the world* (Kosuth 1991:228,230).

Butler (1980:3) stel dit dat daar nie 'n duidelik waarneembare skeidslyn tussen postmoderne en moderne kuns gesien kan word nie: "For the arts change, not simply when men die, but by adopting new frameworks and modifying their own languages". Verandering het plaasgevind op verskillende tye en modernistiese idees en teorieë is nooit werklik totaal en al mee weggedoen nie. In 'n poging om in 'n oorweldigende beeldryke wêreld van massamedia, elektronika en industrialisasie kuns te skep, moes die postmoderne kunstenaar hierdie wêreld in sy/haar kuns assimileer. Die taal van die massamens moes gepraat word, sodat daar op gelyke vlak met massamedia, elektronika en industrialisasie gekompeteer kon word. Die postmoderne samelewing het ook bewys dat hulle nie die esoteriese skeppings van *hoë* kuns in hulle alledaagse bestaan nodig gehad het nie. Die klem het op die alledaagse samelewing asook tradisionele standaarde geval om 'n stabiliserende rol te speel (Butler 1980:3). Verder was daar ook toenemende belangstelling in

sosiale kultuur waar historiese of *ou* kunsvorme in herooring geneem is (Newmett 1992:174).

So was die Marxistiese teorie van sosiale regverdiging byvoorbeeld gemik op die werker, die produsent van sekere goedere. Die produk aan die einde van die produksielyn en die werker was van optimale belang, maar nou is dit totaal anders. Masjiene doen nou die meeste van die werk en ons is besig om 'n stadium te bereik wat 'n postindustriële samelewing genoem kan word. Die postindustriële era word die informasie-era genoem, 'n era van rekenars en diens (Wallis 1984:253). Mense wat vroeër as werkers opgelei sou word, word nou gekanaliseer in diens van die samelewing - professioneel sowel as tegnies. Die eklektiese, veranderlike en omarmende staat van postindustriële moderniteit (postmodernisme) word só deur Trachtenberg (1985:53) beskryf:

Postmodernism is not a style, or more accurately, it is not one style...Postmodernism as a historical phenomenon...must be seen as cumulative rather than exclusive, broadly historical rather than modishly expressionistic, and coherent in intention yet varied and fluid in its means of carrying ideas; capable, in fact, of embracing all the positive and misleading terms - such as performance, body, landscape, and conceptual - that have multiplied nauseam during the recent past (Trachtenberg 1985:53).

1.4 Kontemporêre diskoers

Die denkpatoon, die idees van teoretici en daarmee saam die definisie van postmodernisme word gekenmerk deur 'n voortdurende staat van

verandering. ⁴⁶ Dit is amper soos 'n sirkel wat bly draai - daar is geen konstante nie. En die samelewing verander ook saam met die roterende sirkel. Hierdie ewigduurende staat van verandering, waar daar geen konstante is nie, word deur Jacques Derrida (1994) as 'n toestand van dekonstruksie beskryf:

The very meaning and mission of deconstruction is to show that things - texts, institutions, traditions, societies, beliefs, and practices of whatever size and sort you need - do not have definable meanings and determinable missions, that they are always more than any mission would impose, that they exceed the boundaries they currently occupy. What is really going on in things, what is really happening, is always to come. Everytime you try to stabilize the meaning of a thing, to fix it in its missionary position, the thing itself, if there is anything at all to it, slips away (Derrida soos aangehaal in Caputo 1997:31).

Die idee van dekonstruksie verklaar ook waarom daar te midde van soveel veranderinge nog steeds 'n fundamentele onveranderde intrinsieke bewustheid heers, en veroorsaak dat kunstenaars nogtans in 'n groot mate hul individualiteit behou met die gevolg dat 'n groot hoeveelheid style en wyses van kommunikasie heers wat weer kenmerkend is van die plurale toestand binne postmoderne denke. Richard Smith (1995:2) beklemtoon die idee van dekonstruktiewe transformasie wanneer hy sê dat hierdie plurale toestand, as die *postmoderne toestand*, tot verandering in die globale ekonomie lei en 'n ontwapening van sosiale kulturele tradisies tot gevolg het:

The major reverberations of postmodern emergence, Gergen (1991)

46

'n Mens kan sê die filosowe verander gedurende die verandering. Vorige ideologieë het nie werklik so 'n geweldige verandering in die samelewing beleef nie.

argues, are brought about by 'social saturation' in technologies and immersion in multiple perspectives which herald a new consciousness. In this sense postmodernism is a state of things which challenges and transforms existing hierarchies in all spheres of contemporary life (Smith 1995:2).

Waugh (1992:2-3) stel Ihab Hassan se idee van postmodernisme voor as 'n fase op die pad na die spirituele vereniging van die mensdom. Hassan het 'n estetiek van stilte ("aesthetics of silence") ontwikkel soortgelyk aan dié van Susan Sontag. Beide propageer 'n kuns wat onduidelik is en weerstand bied tot verorbering of interpretasie.⁴⁷

Postmodern art or postmodern thought may now be seen as a symptom of wider cultural changes: either complicity with what is viewed as a change for the worst, or a positive mode of liberation from on sight into the blindness of modernity and modernism (Waugh 1992:3).

Die kulturele veranderinge wat die abstraksie van modernisme na 'n konkrete konseptuele ekologiese kuns gelei het, kan verder as 'n simptome van postmodernisme gesien word (Hassan in Rose 1991:44). Belangstelling in en die bedryf van ekologiese kuns het vanaf die ontstaan daarvan in die 1970's toegeneem tot waar dit vandag as 'n aanvaarde genre in die anale van die geskiedenis van kuns erken word. Hier verwys ek ook meer spesifiek na die analoog wat plaasvind tussen kuns en wetenskap wat in 'n intellektuele diskoers tree wanneer kunstenaars saam met wetenskaplikes, landskapsargitekte en stadsbeplanners aan die ontwikkeling van kreatiewe oplossings werk om die wanbalanse in die natuurlike en bewoonde ekosisteme (wat ontstaan

47

Kuns wat in die wêreld as 'n sinstreleende oppervlakte bestaan.

het vanweë menslike praktyke) te probeer herstel.⁴⁸

Dit is ook 'n hunkering na 'n simbiose van mens en natuur wat konseptuele kunstenaars genoop het om ondersoek in te stel na die lewenswyses en rituele van vroeghistoriese mense, waar daar oënskynlike harmonie en balans in die natuurlike ekosisteme was. Joseph Beuys, 'n konseptuele en situasiekunstenaar, kan as een van die pioniers van ekologiese kuns beskou word. Terwyl konsepkunstenaars soos Marcel Duchamp⁴⁹ en sy tydgenote innoverend met idees oor estetika en die vroeë daaromheen gewerk het, was hy met die sosiale, politieke, ekologiese, mistieke en materialistiese gemoeid en het die filosofie voorgestaan dat kuns die lewe word (Muller & Bellido 1985:220).⁵⁰ Omdat Beuys kon glo aan die maak van die kunswerk as 'n religieuse aktiwiteit wat die gemeenskap transendentiaal aan hom of haarself verbind, kon hy in sy werk aansluiting vind tussen die sigbare en onsigbare lae van realiteit (Causey 1998:140). Hy het probeer om die

48

Dit is die bestaansmerke van menslike praktyke soos mynbedrywigheide, nedersettings, oorpopulasie, landbou ensovoorts wat veroorsaak dat daar deur ekologies-bewuste groepe geprotesteer word omdat die eise wat die mens aan die natuur stel te hoog is en die aarde as natuurlike hulpbron uitgeput raak. Omgewings- of ekologiese kuns, waar dit in die vorm van kartering, dokumentasie en fisiese ekologiese ondersoeke aangebied word, en ook as konseptuele kuns redelik in Suid-Afrika begin figureer, is na my mening 'n uitvloeisel en kulminasie van aard- en landkuns. Aard- en landkuns is na my mening 'n vroeë vorm van ekologiese kuns (en ook vroeg-postmodernisties, alhoewel dit as modernisties beskou word deur sommige kritici vanweë die tydperk waarbinne dit tot 'n hoogtepunt gekom het) omdat daar in die werke van kunstenaars soos Heizer, Long, Sonfist ensovoorts besliste pogings tot ekologiese verantwoording is.

49

Die ontstaan van konsepkuns kan teruggevoer word na 1914 met die uitbreek van die Eerste Wêreldoorlog in Europa. Dit is in Zürich, die hoofstad van Switserland, waar Hugo Ball, die stigter van die Cabaret Voltaire in 1916, die grondlegger van konseptuele kuns geword het. Kunstenaars soos Jean Arp, Sophie Taeuber, die digter Richard Heulsenbeck, Marcel Janco en Tristan Tsara het hulle by hom geskaar en die gevolg hiervan was die ontstaan van die Dada beweging. (Ferrier 1999:166). Alhoewel die grondwerk vir konseptuele kuns deur die stigters van Dada gedoen is, is dit egter Marcel Duchamp, wat Dada na New York geneem het, wat beskou kan word as die eerste ware konseptuele kunstenaar. Hy wou in sy werk 'n einde maak aan wat hy "retinal painting" genoem het. Die gevonde of klaargemaakte voorwerp het hom toegelaat om die idee van iets wat esteties is aan "mental case" te koppel (Lemaine 1987:10).

50

Beuys en sy geesgenote was radikaal, sodat kunstenaars wat vandag met die ekologie gemoeid is, nou nog steeds met dieselfde konsepte rakende die land of natuur werk.

verlore primitiewe besef van bewussyn weer aan die betragter te besorg, met behulp van die versteekte konneksies tussen die mens se lewe en dié van natuurlike ekologie en hul energie.

Hierdie idee dat *kuns die lewe is*, en dit wat as lewe ervaar word, is uiteindelik die resultaat van 'n evolusie van kennis wat gevoed word deur wat ek as die *tydlose bewussyn* beskryf. Konseptuele kunstenaars van die 1960's het vir die eerste keer in die geskiedenis van die kunste vir hulself volkome vryheid veroorloof ten opsigte van hul persepsie van wat esteties aanvaarbaar is en het die huidige heersende tendense in die kunste soos ekologiese kuns bepaal. Die fabrisering van 'n wetenskaplike industriële wêreld is aangewend om hulle eksistensiële wêreld te probeer verstaan en kommentaar te lewer. Indirek het dít aanleiding gegee tot die toenemende belangstelling onder kontemporêre kunstenaars na 'n eko-bewustheid, waar kuns in die huidige postmoderne tydvak op 'n didaktiese en konseptuele wyse gebruik word om eietydse kommentaar oor die toestand van die aarde op 'n estetiese wyse te lewer.

1.5 Geografie as 'n estetiese verskynsel

Die ontstaan van omgewingskuns is egter ook na my mening 'n direkte gevolg van 'n geografiese bewustheid wat op 'n estetiese belewenis van die landskap betrekking het. Geografiese bewustheid is verder een van die mees basiese eienskappe van lewende wesens. Lewende wesens in hierdie sin sluit alle lewensvorme van die aarde in en kan waargeneem word wanneer die gedragspatrone van diere, insekte en selfs die mees basiese mikro-organismes bestudeer word. Dit is opvallend dat daar inherente patrone van 'n onbewustelike patronering/kartering of geografiese oriëntering bespeur kan word in die vorming van lewende

organismes.

Hierdie intellektuele denkpatrone word ingelig deur die estetiese waarneming en persepsie van die natuurlike habitat waarin mense hulle bevind. Heta Kauppinen (1990:12) praat van omgewingsestetika as 'n essensiële faktor waar die harmonie tussen die menslike habitat en die omgewing ter sprake kom. Sy maak verder ook die stelling dat omgewingsestetika beide die natuurlike en beboude omgewing betrek in die opsig dat beide op 'n visuele en nie-visuele manier bestudeer kan word. Estetiese waardes word deur Margaret Battin (1989:45) beskryf as teenpole van emosionele waarneming wat saamwerk om 'n fenomeen van estetiese belewenis te skep waar dit met betrekking tot omgewingskuns, 'n interkonnektiewe spirituele verhouding tussen die kunstenaar en die omgewing tot gevolg het, wat dus 'n verwysing is na 'n belewenis van plek.

Belewenis van plek is volgens Kant (in Kauppinen 1990:12) nie 'n arbitêre menslike verskynsel nie, maar 'n konsekwensie van die rasonale; 'n brug tussen die sensuele en die intellektuele en absolute onuitwisbare toegang tot die wêreld van idees. Hierdie idees van Kant word gereflekteer in Santayana se filosofie van estetiese waardes waarin hy tussen sensoriese, formele en ekspressiewe waardes onderskei. Santayana was 'n voorstander van subjektivisme, wat skoonheid eenvoudig as "pleasure regarded as the quality of a thing" definieer (Santayana soos aangehaal in Kauppinen 1990:12). Hieruit kan daar afgelei word dat iets soos byvoorbeeld die landskap⁵¹ nie 'n etiket van *mooi* of *lelik* kan dra nie en

51

Die term *landskap*, (oorspronklik 'n Hollandse begrip) het in die laat sestiende eeu ontstaan om 'n skildery wat die natuur uitbeeld, te beskryf. Leonardo da Vinci het in die Renaissance (met betrekking tot landskapskilderye) die stelling gemaak dat 'n kunstenaar nie net 'n illustreerder is nie, maar ook soos 'n digter 'n skepper van wêreld is (Osborne 1970:638).

dat daar nie 'n gegewe is waarvolgens die estetiese bepaal kan word nie, want dit gebeur in die psige van die aanskouer wat vanaf 'n eie verwysingsraamwerk funksioneer. Die insluiting hierby van etiese, sosiale, psigologiese, utilitaristiese en politieke aspekte het baie bygedra tot die kontemporêre omgewingsestetika soos dit vandag daar uitsien.

Joseph Kosuth (1991:85) skryf 'n estetiese belewenis toe aan die individuele manier waarop impulse ervaar word: "Aesthetics is about subjective opinions on perception. In a way one could say that experience is how profoundly we react to our perceptions, that is, to all various kinds of information we receive from our senses".

Volgens Kemal en Gaskell (1993:35) beskryf Arnold Berleant⁵² estetiese belewenis van die omgewing as 'n harmonieuse verbintenis met die natuur, en meld hy dat die natuur of die persepsie van landskap as fenomeen 'n kulturele produk is. Dus verwerp Berleant die onderskeid wat getref word tussen kuns- en natuurlike objekte omdat die mens volgens hom in harmonie met die natuurlike omgewing bestaan, eerder as om verwyderd daarvan te wees, of selfs met die rede beheer daaroor te hê:

The notion of continuity reflects the understanding that art is not separate from other human pursuits, but it is assimilated into the full scope of individual and cultural experience without sacrificing its identity as a mode of experience. Art objects share a common origin in human activity and in productive technology with other objects that do not ordinarily work in an aesthetic context. In addition social historical and

52

Salim Kemal (Pennsylvania State University) en Ivan Gaskell (Harvard University Art Museums), het *Landscape, Beauty and the Arts* wat in 1993 gepubliseer is, saamgestel uit bydraes van 'n uitgesoekte groep akademici (o.a. Arnold Berleant) om die komplekse struktuur van estetiese reaksie ten opsigte van die natuur te ondersoek.

cultural factors influence the kind of work artists do and the uses that are made of their art (Berleant 1993:35).

Nog 'n belangrike aspek in omgewingsestetika is die teorie van *opeenvolgende sensasies* wat tydens die waarneming van die omgewing plaasvind. Heta Kauppinen (1990:17) verwys na Dewey (1934) wat besonder geïnteresseerd was in tyd- /ruimteverhoudings in die omgewing, en die opeenvolgende aard van persepsies. Verskillende mense gaan verskillende eerste indrukke van visuele informasie vorm. Die rede hiervoor is dat dit wat eerste die aandag trek, afhang van die individu se belangstelling en voorkeure. Die verandering, geskiedenis en opeenvolgende belewenisse gee hier konteks aan die sensoriese, formele en simboliese oriëntasie in die studie van omgewingsestetika. 'n Omgewing mag esteties aantreklik wees as dit 'n aangename sensoriese belewenis ontketen, 'n aangename formele struktuur het en as dit aangename simboliese assosiasies skep:

Aesthetic perception is bound up with the range of meanings, associations, memories, and imagination that permeate all perception, while aesthetic experience is part of the entire spectrum of the human experience. There is a mutuality here too, for our dwelling in the aesthetic situation affects the broader social and personal uses of art, and these uses, in turn, influence the character of appreciation...(Berleant 1993:35).

Ons kan dus die veronderstelling maak dat mense, in 'n poging tot bevestiging van bestaan, 'n onwillekeurige behoefte tot nalatenskap het, of na konkrete estetiese bewyse van bestaan, en daarom bestaansmerke as getuienis van hulle bestaan agterlaat. Uit die aard van die saak handel

die waardering en identifisering van kuns⁵³ oor die estetiese gewaarwordinge of betekenis wat dit vir die kunstenaar en die betragter inhou.

1.6 Verhouding tussen mens en natuur

Christopher Tilley (1994:13) lig die verskillende perspektiewe van Heidegger en Merleau-Ponty uit om die verhouding tussen die mens en omgewing te illustreer. Hulle het beide die ontologiese eienskap beklemtoon van die verhouding tussen die bewoonde ruimte of ruimte as habitat en die sosiale *in-die-wêreld-wees* ("being in the world"). Yi-Fu Tuan (1965:7) verduidelik die onderskeid wat Heidegger tref tussen die omgewing (*Umwelt*) en die wêreld só:

'Surroundings' or 'environment' is for Heidegger a mode of the world, but an inauthentic mode which we enter through our unselfconscious commerce with implements and things. The world, on the other hand is not a thing, nor a framework for things.

Volgens Tilley (1994:13) hou Heidegger se teorie dat ruimtes hul essensiële "being" van spesifieke areas (die omgewing) ontvang en nie van ruimtes nie. Die rede hiervoor is dat 'n wiskundige uitgewerkte of afgemete *ruimte* nie gehumaniseer is - en derhalwe betekenisloos word - as dit nie aan plek of ligging gekoppel is nie. Ruimte of spasie is iets

53

Margaret P. Battin, John Fisher en Ronald Moore, die skrywers van *Puzzles about Art: Aesthetics Casebook* (1989:5), praat van 'n "essentialist tradition" as teenvoeter vir die tradisionele filosofiese metode van *verklaring* en *verdediging* rakende die definisie van kuns wat aanleiding gee tot soveel verskillende bevindinge dat dit uiteindelik tot 'n Babelse verwarring lei. Dit het tot gevolg dat daar eindeloos rondgetas word rondom die betekenis van kuns. Dit is egter Plato se ontwikkeling van metafisika en teorie van taal wat volgens Battin en haar medeskrywers impliseer dat die *essensie* van spesifieke entiteite (asook abstrakte entiteite soos skoonheid) ontdekbaar is deur 'n proses van deeglike filosofiese oorweging.

waarvoor plek gemaak word:

Heidegger proposes a topological model for thinking about the landscape as a matter of the 'thereness' of the self-disclosure of Being in and of the world. Cognition is not opposed to reality, but is wholly given over in the total social fact of dwelling, serving to link place, praxis, cosmology and nurture (Tilley 1994:13).

Dus kan die afleiding gemaak word dat die liggaam gesien kan word as die uitsluitlike posisie van waaruit die wêreld beskou en beleef word (as woonplek of nedersetting 'n primordiale deel van menswees is). Die wêreld word dan op 'n eksistensiële wyse deur die individu beleef. Christopher Tilley (1994:18) se mening hieroor is dat plekke vanuit verskillende ruimtelike vlakke waargeneem en gekonseptualiseer kan word (op 'n persoonlike-, gemeenskaps-, kultuur- of streekvlak.) Plek is vir hom 'n onuitwisbare deel van menslike eksistensie en hy is van mening dat 'n mens net soveel *in plek* is as wat 'n mens *in kultuur* is. Tilley (1994:18) verduidelik: "Place is about situatedness in relation to identity and action. In this sense place is context, and there can be no non-contextual definition of contextual definition of context or place. The specificity of space always has to be understood from a particular viewpoint".

Merleau-Ponty (1962:293) soek, soos Heidegger, 'n middeweg tussen die empiriese objektivisme en kognitiewe idealisme: "Space is existential, and existence is spatial in that it opens onto an 'outside', a series of reference points". Met empiriese objektivisme is die persepsie van ruimte en die omgewing 'n *gebeurtenis* wat in die natuur plaasvind. Persepsie is dus vir Merleau-Ponty die gevolg van 'n fisiese of chemiese aksie wat plaasvind in die orgaan wat sensasie registreer, waar alles plaasvind in 'n wêreld

van suiwer objektiwiteit waar daar geen subjek is wat waarneem nie:

Conversely, a cognitive idealism posits an absolute subjectivity involving a transcendental Ego who is the subject of experience. In a relation of pure interiority the objective world exists only in relation to a consciousness which projects that world before itself (Merleau-Ponty 1962:293).

Die argument in Merleau-Ponty (1962:293) se redenasie is dat hy die liggaam sien as die fundamentele bemiddeling tussen die menslike intellek en die wêreld. Hy beweer dat die wêreld en die subjek op mekaar reflekteer waarna dit saam vloei deur die liggaam wat dan 'n lewende verbintenis met die wêreld vorm: "Notions of object and subject, nature and consciousness, are dialectically related moments of a totality which is constituted through the Being of the body in the world".

Dus kan die gevolgtrekking hieruit gemaak word dat die mens, deur 'n inherente drang na geografiese oriëntasie in 'n proses van eksistensiële bevestiging bestaan. Sonder plek (wat deur mense geskep word) kan ruimtes nie bestaan nie, dus is die betekenis van plek in die eksistensiële bewustheid van die mens ingeprent.

1.7 Samevatting

In die voorafgaande hoofstuk, wat as inleiding tot Hoofstuk Twee gesien moet word waar ekologiese kuns en ekofeminisme as ideologie ⁵⁴ ondersoek word, is die basiese onderliggende kontemporêre diskoerse

54

Ekofeminisme as ideologie is na my mening, soos reeds in die inleiding verduidelik is, 'n genre waaronder my werk resorteer. Daarom, en omdat dit ook so 'n geweldige diverse denkrigting is, vind ek dit nodig om 'n aparte hoofstuk daarvoor in te sluit.

van die wetenskap- /kunsdialoog met betrekking tot geografiese beleving bespreek. Postmodernisme fokus die aandag op inhoud en meer spesifiek op 'n inhoud wat uitdruklik verwant is aan die maniere waarop wisselwerking en kruising tussen kuns en die sosiale sisteem in al die onderskeie aspekte plaasvind (Paoletti in Trachtenberg 1985:53-54). Daarom is ekologiese bewustheid as uitvloeisel van geografiese bewustheid en die kuns- /wetenskapdialoog, 'n heersende tendens in kontemporêre denkrigtings waaronder ekofeminisme sterk figureer.

Verder het ons gesien dat die persepsie van die *self* gevoed word deur die landskap waarin 'n sosiale groep funksioneer, wat weer 'n invloed het op die kulturele vormingsproses (van persepsies) wat plaasvind. Tyd is 'n belangrike komponent in die vorming van die persepsie van geografiese bewustheid, en daar is verwys na Dewey se opeenvolgende stappe van belangrikheid in tyd wat verklaar waarom ons as kontemporêre wesens so totaal afhanklik van tydgebonde konsepte is. Die wêreld waarbinne ons funksioneer, word deur die magtige arm van die uurwyser gereguleer en bepaal.

Dit is egter die nalatenskap van vroeghistoriese aardbewoners wat 'n bewussyn van *tydloosheid* agterlaat om 'n *nuwe* herontdekte waardering of simbiose met die natuur te ontketen. Hierdie herontdekte waardering of simbiose met die natuur word in die volgende hoofstuk van bespreek waar ekofeminisme as spirituele en politieke verskynsel teen die agtergrond van ekologiese kuns ondersoek word.

HOOFSTUK TWEE: EKO-FEMINISME

In a nutshell, ecofeminists believe that the domination of women is directly connected to the environmental rape and pillage of our planet. From this core it is important to note that ecofeminism is fairly new and still finding its voice. As such, there is no single definition of ecofeminism. On the continuum of the political to the spiritual, the academic to the grassroots, some ecofeminists are strictly front-line activists; others create social change through a dedicated spiritual practice. Some are uncompromisingly radical; others operate within more conventional frameworks. Ask a room full of ecofeminists just what is ecofeminism anyway, and you're likely to get many different interpretations (<http://eve.enviroweb.org/forums/main.html>).

2.1 Inleiding

Soos in die inleidende aanhaling afgelei kan word, bestaan daar uiteenlopende definisies en persepsies van ekofeminisme as denkrigting. Die rede hiervoor is dat die interdisiplinêre aanslag van ekofeminisme as 'n feministies-gefundeerde stroom van die wetenskap van ekologie 'n wye spektrum van politiek, spiritualiteit, natuur en 'n prepatriargale begrip van geskiedenis probeer aanspreek. Daarom sal daar uit die aard van die saak verskillende perspektiewe ontstaan - wat deur die fokus en doelstellings van spesifieke groepe bepaal word.

In hierdie hoofstuk word op die politiese en spirituele denkrigtings gekonsentreer wat binne ekofeminisme bestaan. Die eksponente van

ekofeminisme is ook nie noodwendig slegs vroue nie, en dit gaan nie, soos die naam impliseer, suiwer oor 'n patriargale dominansie van vroue en die natuur of uitsluitlik oor die handewerk en psige van vroue nie, maar eerder 'n soort androgene oriëntering tot gelykmaking en simbiose wat relevant is vir die konsepte waarmee ek werk.

Met die oorsigtelike beskrywings van Eleanor Rae (1994), Charlene Spretnak (1989, 1991 en 1993) en Val Plumwood (1993) oor die evolusie van die verskillende strome van ekofeminisme in gedagte, word daar 'n beknopte historiese oorsig van die ekologiese konteks waaruit ekofeminisme ontwikkel het in die eerste gedeelte van hierdie hoofstuk gegee. Die ontstaan van ekologie as wetenskap word dus bespreek waar dit tot die kombinasie van menslike en wetenskaplike ekologie sal lei, wat aanleiding gegee het tot diversiteit in ekologiese bewustheid, en dit dus in 'n sosiale wetenskap omskep het.

Hierna volg 'n bespreking van sosiale ekologie wat hulle doelstellings op die werk van die prominente sosiale ekoloog Murray Bookchin (in Plumwood 1993 en Cuomo 1998) baseer. 'n Prominente premis is om gelykmaking op alle gebiede van die lewe en natuurlike lewe voor te stel. Hier kom ook die vraag by van sosiale ekoloë oor die kapitalistiese patriargale dominansie van produksie oor vroue en die natuur en bepleit hulle 'n rekonstruksie van die sosiale hiërargie (Merchant 1992:11). Ekologiese kuns is na my mening 'n natuurlike uitvloeisel van sosiale ekologie, en gevolglik word daar 'n beknopte verduideliking daarvan gegee, en aan die hand van die werk van Newton Harrison en Helen Mayer Harrison geïllustreer.

Om weer terug te verwys na die inleidende aanhaling, het ekofeminisme (wat volgende bespreek word) 'n verwarrende geskiedenis wat dit moeilik maak om 'n enkele definisie te formuleer. Die twee strome feminisme naamlik liberale en radikale feminisme, het volgens Jaggar en Warren aanleiding gegee tot die ontstaan van ekofeminisme (Cuomo 1998:31). Hierdie denkwysse word krities beskou deur Cuomo (1998 32-38) wat meen dat ekofeministe te veel kategorieë in die alreeds swaargelaaide diverse beweging probeer inbou (en na my mening strukturalisties is). Daar is verder die mening van Cuomo (1998:125) dat ekofeminisme 'n bewuste verhouding en respek van mense met die aarde en natuur is, 'n biologiese simbiose.

Vervolgens word die politiek van natuur- /kultuurdualisme en ekofeminisme se kritiek teen die westerse patriargale konsep en filosofie bespreek (Plumwood 1993:11 en Spretnak 1993:181). Plumwood praat van 'n natuur- /kultuurdualisme waar die natuur as vroulik en kultuur as manlik beskou word, wat 'n resultaat van patriargale Westerse denke is. Dit impliseer die beheer en dominansie van die manlike kultuurwetenskap oor die vroulike natuur-aarde-intuisie. Plumwood (1993:5) se beskrywing van die psigologiese invloed wat patriargale dualisme op die persepsies van die samelewing het, is dat dit die gevolg van 'n toestand van manlike ang is ("fear of the other") en dat hulle, deur te domineer, in beheer wil bly.

Kulturele ekofeminisme is soos sosiale ekofeminisme, 'n reaksie teen die natuur- /kultuurdualisme vanweë die feit dat vroue en die natuur (as gelykes) minderwaardige status in die sosiale hiërargie geniet. Hier kom egter 'n spirituele en religieuse element by met 'n doelstelling om terug te keer na 'n toestand van 'n prepatriargale simbiose met die natuur en

aarde. In die volgende afdeling word die spirituele en kulturele interverbondenheid van vroue met die natuur bespreek. Die verering en verheerliking van die kreatiewe potensiaal van vroulikheid (en die aarde) lei volgens ekofeministe tot 'n hernude respek en nederigheid teenoor die aarde as die versorger van alle lewe. Dit is ook hierdie stroom van ekofeminisme wat my werk beïnvloed, soos byvoorbeeld die teorie dat vroue en die aarde dieselfde natuurlike ritmes, siklusse en getye ervaar en dus in absolute simbiose met mekaar is (Spretnak 1991:138).

Laastens word daar gekyk na die relevansie en waarde van ekofeminisme in die visuele kunste, en ook sleutelkonsepte wat aansluiting by my praktiese werk vind. Daar bestaan ook wel kritiek teen sekere ekofeministiese strome omdat die implikasie ontstaan dat alles wat mans vir die wêreld gedoen het sleg is en alles wat vroue doen goed is, en daarom dink ek dat ekofeminisme nie uitsluitlik oor vroue gaan nie, omdat alle vroue nie werklik ekologies bewuste wesens is wat 'n spesiale affiniteit met die aarde het nie.⁵⁵ Die relevansie van ekofeminisme in my praktiese werk is vir my 'n dialoog tussen die ekologie van die natuurlike wêreld; my belewenis daarvan as 'n vrou en ekofeminis; kuns wat met die estetiese bewussyn te doen het en die wetenskap wat met die rasionele patriargie te doen het.

2.2 Evolusie van eko-estetiek

Ekologie as wetenskap het in die laat negentiende eeu in Amerika en Europa tot stand gekom en is die komplekse interaktiewe studie van die abiotiese (lug, water, grond, atome en molekules) en biotiese (plante,

55

Realisties gesproke is ekofeministe 'n minuskule groep protagoniste (gesien in die groter geheel) wat in die tegnologiese duisternis rondtas, op soek na antwoorde op retoriese vrae.

diere, bakterieë en fungi) komponente (Merchant 1992:8). Hieruit het 'n groter pronatueurbeweging ontwikkel, wat gebaseer is op die meer populêre interpretasies van ekologiese studies wat in 'n hoofstroom-denkrigting ontwikkel het. Met die instelling van die eerste "Earth Day"⁵⁶ in 1970 is die belangstelling in ekologiese kwessies verder aangewakker deur intellektuele en aktivistiese diskoerse asook sosiale teorieë oor omgewingsbewaring deur bekende denkers en skrywers soos Henry David Thoreau, Aldo Leopoldt, John Muir en Rachel Carson wat die saak vir 'n meer verantwoordelike en sinvolle mens- /aarde- /natuurinteraksie bepleit het (Cuomo1989:11).

Hierdie toevoeging van menslike ekologie (filosofie van interverbondenheid en interaksie van mense met hul omgewings) het veroorsaak dat daar soveel verskillende persepsies en voorkeure van ekologie as filosofiese entiteit ontstaan het (Merchant 1992:8). Volgens Carolyn Merchant (1992:8) is die studie van menslike ekologie 'n duidelik gedefinieerde plek/kultuur ondersoek; ekologiese omgewingsgeskiedenis (as vak) ontstaan wanneer tyd as addisionele dimensie bygevoeg word.⁵⁷

Die kombinasie van menslike en wetenskaplike ekologie kan verder as 'n hoofstroomkultus gesien word wat 'n hele stroom diverse denkrigtings insluit soos onder andere die totale transformasie van politieke en ekonomiese strukture wat deur sosiale ekologie aangehang word; die

⁵⁶

Die eerste "Earth Day" is in 1970 in Amerika uitgeroep, en is die dag waarop daar reg oor die wêreld deur verskeie hoofstroom-ekologiese bewegings (soos onder andere die Groen Vrede, Groep van Tien, ens.) vertoë gerig word aan die publiek gerig is om die omgewing en die aarde as hulpbron te bewaar (Cuomo 1998:11).

⁵⁷

Geskiedenis ontstaan omdat ons konsep van tyd veroorsaak dat daar deur assosiasie en herinnering 'n besef van toekoms, hede en verlede is. Ekologiese omgewingsgeskiedenis het na my mening te doen met ekosisteme wat alle lewende wesens sowel as die grond, lug en water insluit.

ingrypende beweging van radikale ekologie; diep ekologie⁵⁸ se voorstel van 'n totale transformasie van wetenskaplike en wêreldbeskouinge; spirituele ekologie wat 'n infusie van religieuse en ekologiese idees vorm met die doelstelling om aan die natuur die verhewe status van vroeghistoriese tydperk terug te gee; en die ekofeministiese beweging waar die patriargale stelsel van westerse kultuur (so ver terug as Plato) onder die loep kom (Merchant 1992:8-14, Cuomo 1998:7,32-34 en Plumwood 1993:82-103). Na my mening is ekofeminisme 'n samestelling van 'n verskeidenheid van verskillende en ooreenstemmende filosofiese strome of denkrigtings, waar die bepalende rigting deur die persepsie van die interpreteerder of eksponent daarvan vasgestel word.

2.2.1 Sosiale Ekologie

Sosiale ekologie is volgens Merchant (1992:9) 'n stap verder as suiwer wetenskaplike ekologie en is 'n analise en poging tot herstrukturering van die verskillende politieke en sosiale praktyke ten opsigte van die mens-/natuurinterverbondenheid.⁵⁹ Sy verduidelik:

Social ecologists see a total transformation of political economy as the best approach. Most of these theories entail an ecocentric ethic in which all parts of the ecosystem, including humans, are of equal value, or an equally-modified homocentric ethic that values both social justice and

58

Diep ekologie (wat ontstaan het as gevolg van die Noorweegse filosoof Arne Næss se artikel "The shallow and the deep, long-range ecology movement" wat in 1972 gepubliseer is) vra vir 'n nuwe ekologiese paradigma met betrekking tot metafisiese, epistemologiese, religieuse, psigologiese, sosiopolitieke en etiese beginsels (Merchant 1992:85). Dit is dus 'n beweging wat 'n totale transformasie van wetenskap- en wêreldbeskouinge voorstaan, wat ten doel het om die meganiese raamwerk van dominansie met 'n ekologiese raamwerk van interverbondenheid en verantwoording te vervang (Merchant 1992:11).

59

Soos byvoorbeeld in die geval waar tegnologie ekonomiese sisteme van produksie soos jag, visvang, landbou en industriële vervaardiging in goedere vir huislike gebruik of vir die handel verander (Merchant 1992:9).

social ecology (Merchant 1992:11).

Val Plumwood (1993:14) verwys na Murray Bookchin, die bekendste eksponent van sosiale ekologie, se teorieë as *neo-Hegeliaanse rasionalisme* omdat hy die eliminasië van sosiale hiërargiese strukture voorstel om die probleem van interaktiewe eksploitasie en onderdrukking op te los: "All our notions of dominating nature stem from the very real domination of human by human...As a historical statement [this] declares in no uncertain terms that the domination of human by human *preceded* the notion of dominating nature" (Bookchin soos aangehaal in Plumwood 1993:14-15).⁶⁰

Chris Cuomo (1998:139) sien Bookchin se sosiale ekologie as 'n anargistiese beoordeling van sosiale hiërargie en eksploitasie in samehang met 'n etiek van biologiese interafhanklikheid. Sy meld egter ook dat sosiaal georiënteerde omgewingsbewustes, omgewingsfilosowe en kritici dikwels verskillende menings en diskoerse oor 'n verskeidenheid raakpunte met betrekking tot sosiale ekologie huldig - sommige meer fundamenteel as ander (1998:19)⁶¹ - en dus tot gevolg het dat 'n diverse stroom interpretasies en aksies ontstaan waarby die visuele kunste al meer toenemend ingespan word om sosiale kommentaar te lewer.

60

Plumwood (1993:15) is verder van mening dat Bookchin se ekologiese rasionalisme 'n "humanist-enlightenment"-klem op rede as die teenoorstaande van spiritualiteit plaas en die tradisionele rol van rede as die basis van menslike verskille, identiteite en as regverdiging voorhou vir menslike superioriteit oor die natuur. Die Instituut vir Sosiale Ekologie (wat deur Bookchin geskep is) is egter volgens Chris Cuomo (1998:18) die platform vanwaar van die eerste ekofeministiese werk (Ynestra King) te voorskyn gekom het.

61

Strydpunte oor essensialisme, die basis van etiese waarde, ideale samelewings, menslike natuurreëls en -waardes, die regte van nie-menslike entiteite, aktivistiese strategieë en antroposentrisme of mensgerigte denkrigtings is aan die orde van die dag (Cuomo 1998:19).

2.2.2 Visuele kuns in sosiale ekologie

Visuele kuns is 'n belangrike rolspeler in sosiale ekologie. Ekologiese kuns kan na my mening as radikale ekologie gesien word omdat dit met transformasie van huidige sosiale beheerstrukture te doen het. Radikale of ingrypende ekologie word só deur Merchant (1992:9) verduidelik:

Radical ecology is the cutting edge of social ecology. It pushes social and ecological systems toward new patterns of production, reproduction, and consciousness that will improve the quality of human life and the natural environment. It challenges those aspects of the political and economic order that prevent the fulfillment of basic human needs. It offers theories that explain the social causes of environmental problems and alternative ways to resolve them. It supports social movements for removing the causes of environmental deterioration and raising the quality of life for people of every race, class, and sex.

Dus word kuns wat binne die sfeer van eko-estetika funksioneer, grotendeels deur die dualistiese funksie van 'n sosiale vooruitgangsoptimisme geïnspireer⁶² wat poog om op 'n regstellende en didaktiese wyse kunswerke te produseer. Lucy Lippard (1991) is 'n voorstander van hierdie optimisme omdat sy redeneer dat kuns wat afbrekende en siniese doelstellings verteenwoordig, tot 'n toestand van sosiale passiwiteit lei:

Perhaps the greatest question for ecological artists is, how do we generate hope? Recent exhibitions of art about nature in the art world

62

Met sosiale vooruitgangsoptimisme word daar verwys na die optimistiese beskouing ten opsigte van die ontwikkeling van tegnologie en die natuurwetenskappe. Hierdie ontwikkeling beskou ek as dualisties in die sin dat dit eerstens vooruitgang promoveer en tweedens die ondermyning van vooruitgang in die nuwe-effekte van tegnologie is, en daarom dus in 'n postmoderne denkraamwerk geplaas kan word.

have been decidedly pessimistic. Entitled 'Against Nature', 'The demoralized Landscape', 'The unmaking of nature' and 'Unnatural Causes', for example, they acknowledge impending catastrophes but provide few visions for a happier future (Lippard 1991, aangehaal in Kastner 1998:261).

In aansluiting hiermee is Don Krug en Jennifer Siegenthaler (1997: <http://getty.edu/artsenet/images/Ecology/sky.html>) van mening dat ekologiese kuns, vanweë die sosiale en kulturele gemoeidheid, politieke implikasies het in dié sin dat dit 'n alternatiewe en soms konflikterende perspektief bied op die volgehoude lewenswyse en praktyke van mense. Harriet Feigenbaum se opinie oor die oorgang van omgewings- na ekologiese kuns is dat "...at a minimum, any form of so-called 'land art' should be in rapport with its environment" (Feigenbaum, aangehaal in Krug & Siegenthaler 1997:<http://getty.edu/artsenet/images/Ecology/sky.html>). Hierdie harmonieuse ingesteldheid op die omgewing verwys na die interaksie van mense met die aarde, waar bewuswording rondom die ekologiese balans van die grond, water, atmosfeer en ook die biosfeer sentreer.

Sover dit kuns in die vorm van 'n eko-estetiek as uitdrukking van 'n sosiale bewussyn in die gemeenskap betref, beweer Arnold Hauser (1982:12) dat kuns daarop ingestel is om die lewe te verander. Volgens hom is kuns nie passief nie, maar 'n slim manier om die wêreld te manipuleer. Hy reken dat om welke rede ook al, kuns realisties en aktivisties bly en meestal in sosiale praktyke geïnteresseerd is. Alhoewel hierdie sienswyse van Hauser moontlik 'n veralgemening is, voel ek dat dit tog van toepassing is op ekologiese kuns en dat dit vanuit 'n ideologiese raamwerk gesien kan word as 'n komponent van die Sosiale Realisme. Hier gaan dit nie oor die styl nie, maar eerder 'n sienswyse of

denkpatroon wat aangaande die ingrypende funksie van kuns in die lewe ontstaan. ⁶³

2.2.3 Ingrypende funksie van ekologiese kuns in die lewe

Die paradigmaverskuiwing in die persepsie van omgewingskuns kan grootliks toegeskryf word aan die blitsverkoper van Rachel Carson, *Silent Spring* (1962) ⁶⁴ (Cembalest 1991:98. Sien ook Kastner 1998:36, Krug & Siegenthaler 1997: <http://getty.edu/artsenet/images/Ecology/sky.html> en Cuomo 1998:17), waarin sy onrusbarende statistieke aangaande die geleidelike globale vernietiging aan die lig gebring het. Hierdie boek het 'n geweldige invloed op die sosiale omgewing gehad en het veral ook 'n verandering veroorsaak in die denkraamwerk van kunstenaars wat reeds met land- en aardkuns gemoeid was, soos onder andere Newton Harrison, Helen Mayer Harrison, Betty Beaumont, Joseph Beuys, ⁶⁵ Alan

⁶³

Reeds in 1925 het Louis Lozowick sy humanistiese siening verklaar deur te sê: "The function of art, before it disappears, is not to decorate or beautify life but to transform and organise it" (1925:30).

⁶⁴

Hierdie boek van die bioloog Rachel Carson (1962) word as een van die belangrikste faktore gesien wat aanleiding tot 'n totale paradigmaverskuiwing gegee het ten opsigte van die omgewing en die aarde as globale entiteit (Cembalest 1991:98, Kastner 1998:16 en Krug & Siegenthaler 1997: <http://getty.edu/artsenet/images/Ecology/sky.html> 1). Die media het natuurlik ook 'n groot bydrae gelewer tot hierdie veranderde denkpatroon. Cembalest (1991:98) merk op dat daar drie dekades later daaglik verslae in koerante en tydskrifte verskyn oor hoe die natuurlike woude verdwyn, vullishope wat soos berge word, besoedeling in die oseane en hoe die suurstof wat ons inneem binnekort nie meer geskik sou wees om in te asem nie. Hy maak ook melding van ekologiese korrekte Saterdagoggendstrokiesprente op die televisie, McDonald se eliminasië van skuimrubberverpakking en selfs die debat oor weggooioedoeke. Selfs in museums, galerye en die ateljees van kunstenaars kan die effek gesien word. Ekologiese rampe soos *Love Canal*, *Chernobyl* en die *Exxon Valdez Spill* word in kunswerke uitgebeeld om 'n bewustheid by mense aan te wakker (1991:98).

⁶⁵

Wat vir die konseptuele kunstenaar van vandag van belang is, is dat Joseph Beuys 'n radikale pionier van die ekologie was. Hy was 'n kandidaat en stigterslid van die Duitse Groen Party en het ook ondersoek ingestel na kreatiwiteit, direk van eksistensialistiese houdings, waar dit 'n groter begrip vir die natuur en ekologie kon gee. Hy het in die heling van kuns geglo en dat die konsep van kuns selfs die sosiale lewe, ekonomie en politiek in die Weste kon herorganiseer. Hy het byvoorbeeld van 'n "Ecological Gesamtkunstwerk" gepraat. Beuys het vryheid, selfbeskikking en kennis bepleit, asook 'n holistiese denke wat 'n groter waardering en respek vir die uiterlike lewe en natuur sou hê (Adams 1992:26).

Sonfist, ensovoorts.

Die Amerikaanse kunstenaars Newton Harrison en Helen Mayer Harrison is volgens Cembalest só beïnvloed deur Carson se boek dat hulle begin saamwerk het binne die sfeer van 'n eko-estetiek, en het al vir twee dekades kunswerke geproduseer wat uit die analise van ekologiese probleme, die ontwerp van oplossings en 'n dokumentasie van die hele proses op kaarte, foto's en poësie bestaan. Hierdie voorstelle word dan aan die betrokke moondhede voorgelê om geïmplementeer te word ten einde die balans in die ekologie te herstel. Sommige van die voorstelle word nie aanvaar nie, maar daar is wel genoeg wat suksesvol is, soveel so, dat die Harrisons oproepe om hulp van regerings regoor die wêreld kry. (Cembalest 1991:98. Sien ook Kastner 1998:36).

Die Harrisons is onder meer uitgenooi na Joego-Slawië om die effek van besoedeling in die Savarivier te bestudeer (fig 3). Hulle het foto's geneem van die rivier van waar dit in die berg en moeras ontspring tot waar dit in die Donou invloei. Hulle bevinding was dat die Sava besoedel word deur die afval van onder andere 'n atoomkragstasie en verskeie fabriek wat in die loopgang van die rivier gestort word. As oplossing het hulle voorgestel dat daar moerasse verder af in die rivier geskep moet word waar dit in 'n natuurreservaat invloei. Selektiewe plante moes geplant word om die toksiese stowwe te filtreer. Verder het hulle ook voorgestel dat daar in die omgewing slegs organiese boerderybedrywighede moes plaasvind om sodoende te verhoed dat chemiese voedingstowwe die groei van alge in die moerasse bevorder en sodoende 'n nuwe probleem skep. (Cembalest 1991:98 en Kastner 1998:146).

In Tsjeggo-Slowakye moes die Harrisons die besoedeling in 'n rivier wat afvalstowwe in die Noordsee stort, ondersoek (Cembalest 1991:99). Hulle het ook 'n kommissie van die kultuurraad van Suid-Holland gekry om 'n oplossing te vind vir die geleidelike erosie van die *Groen Hart* van Holland. In *Vision for the Green Heart of Holland* (fig 4) het hulle 'n kring van biodiversiteit voorgestel wat 140 kilometer lank en 1 - 2 kilometer wyd is. Dit sou verseker dat die biologiese potensiaal van die natuurlike landskap onderhou word deur skoner lug en water wat so geproduseer word. (Kastner 1998:146-147).

Dit is interessant om daarop te let dat die Harrisons soms, net soos die Amerikaanse aardkunstenaar Michael Heizer,⁶⁶ op baie groot skaal werk. Dit is dan ook inderdaad nog heelwat groter omdat hulle op internasionale vlak funksioneer en kunswerke produseer wat die bedrywighede van landstreke beïnvloed. Die werk word ook wetenskaplik benader in die sin dat dit wetenskaplike navorsing en tyd van die kunstenaars verg om oplossings te vind, wat 'n konkrete manifestasie van die kuns-/wetenskapdialoog is.

Soos reeds vermeld, is daar heelwat ander kunstenaars wat in die realm van ekologiese kuns werk. Die Harrisons is egter - vir my doeleindes om ekologiese kuns in die sosiale struktuur te beskryf - die geskikste voorbeeld van die proses van radikale ingryping om sosiale bewussyn ten opsigte van die ekologie aan te wakker. Die feit dat hulle *plek-spesifiek* werk en van kaarte, fotodokumentasie, poëtiese teks en verbale opvoerings gebruik maak, plaas hierdie kunstenaars ook in 'n konseptuele geografiese raamwerk, 'n fenomeen wat gesien word by die

66

Alhoewel Heizer bekend staan as 'n aardkunstenaar, is daar wel ekologiese konsepte betrokke by die skep van sy werke. In die volgende hoofstuk word daar na hierdie werke verwys in relevansie tot my eie werk.

meeste eko-estetiese projekte wat ek tydens my navorsing teengekom het. Dit is ook my gevolgtrekking dat ekologiese kunstenaars se werk polities gemotiveerd is met onderliggende verwysing na die pre-patriargale spirituele simbiose wat deur ekofeministe voorgestaan word.

2.3 Ekofeminisme

Die eerste ekofeministiese konferensie *Women and Life on Earth : A conference on Eco-feminism in the Eighties* is in Maart 1980 te Amherst gehou waar die verbintenis tussen feminisme, militarisasie en genesing ondersoek is (Mies 1993:14). Ekofeminisme het nie slegs ontstaan uit verskillende tipes feminisme nie, maar ook uit verskillende sosiale bewegings soos onder andere die vredes- en ekologiese bewegings van die laat 1970's en vroeë 1980's. Die term ekofeminisme is vir die eerste keer deur Francoise D'Eaubonne gebruik (Mies 1993:13).

Ekofeministe, of ekologiese feministe, is feministe wat die verband tussen die status van vroue en die status van die nie-menslike natuur analiseer. Hulle bevraagteken verder die verantwoordelikheid van die patriargale protagoniste oor die argelose wyse waarop industriële ontwikkeling gehanteer word. Die skuld vir die ekologiese probleem word dus voor die deur van patriargale protagoniste gelê.⁶⁷ Nou word daar deur

67

Barbara Matilsky het in *Fragile Ecologies: Contemporary Artists' Interpretations and Solutions* (1992:s.a.) melding gemaak daarvan dat kunstenaars 'n nuwe ingesteldheid het ten opsigte van die aarde se natuurlike hulpbronne om sodoende 'n groter bewustheid van die fyn balans in die ekologie by die publiek aan te wakker. Terselfdertyd lewer sy dan ook kommentaar oor die rampspoedige vernietiging van die aarde se natuurlike hulpbronne. Hierdie publikasie is geskryf oor die tentoonstelling *Fragile Ecologies* wat gedurende September 1991 in die Queens Museum te New York gehou is. Dit is ook insiggewend om daarop te let dat daar 'n samesmelting is tussen mense wat oorspronklik in tradisioneel aparte dissiplines gewerk het: literatuur, kunsgeskiedenis, sosiologie en estetika. Die relatief nuut-ontplooende dissipline van kulturele studies is 'n belangrike manifestasie van hierdie ontwikkeling. Die ooreenkomstige spruit uit die belangstelling en ondersoeke na sosiale gronde en sosiale geskiedenis van die kuns (Wolff 1981:20). Robert Rosenberg se opinie is dat hierdie soort aktiwiteit kuns en kunsgeskiedenis in 'n geskiedenis van kulturele artefakte verander en dat dit direk aan die invloed van Duchamp toegeskryf kan word (1972:244).

ekofeministe 'n gelykmakende sosiale en kulturele struktuur voorgestel om as tradisionele *versorgers* ook insae en besluitnemingsregte in die bestuur en versorging van die aarde te kan hê:

Ecofeminists also struggle against other oppressions such as racism, speciecism, heterosexism, classism, and imperialism. This broadbased support for the total spectrum of social justice issues is one of ecofeminism's greatest strengths (<http://eve.enviroweb.org/forums/main.html>).

Ekofeminisme het volgens Jaggard en Warren (Cuomo 1998:31) ontstaan uit twee feministiese strome naamlik liberale feminisme⁶⁸ en die eerste golf van radikale feminisme van die 1970's (Firestone 1970:9).⁶⁹ Warren (1987:8) noem dat die ooreenkomste en verskille tussen feministe veroorsaak dat verskillende strome of denkrigtings, wat almal teen die onregverdigde onderdrukking van vroue betoog, en 'n transformasie van die dualistiese hiërargiese struktuur as gemeenskaplike doelwit nastreef,

68

Liberale feminisme het 'n hoogtepunt bereik in die middel 1960's wat gefokus het op gelykheid tussen die manlike en vroulike geslagte. Mary Wollstonecraft se *Vindication of Rights for Women* (1789) illustreer die argument vir liberale feminisme wat verklaar dat vroue essensieel nie anders as mans is nie, en dat die manlike geslag die mite dat vroue die swakker geslag is, gebruik het om vroue verhoed het om die sosiale hiërargiese struktuur te betree. Volgens hulle was die enigste verskille in die domein van sosialisasie seksualiteit en geslag. Hulle het egter oor 'n tydperk begin beswaar maak teen die feit dat hulle manlike identiteite moes aanneem om aanvaar te word en uit hierdie ontevreidenheid het radikale feminisme ontstaan (Merchant 1992: 188-189).

69

Radikale feministe gaan van die standpunt uit dat patriargie die oorsaak is van alle vorme van onderdrukking. Die vroeë fase van radikale feminisme en liberale feminisme het die opinie dat vroue se bevryding slegs deur die beheer en kontrole van biologie of natuur moontlik is, gedeel. Shulamith Firestone (1970:9), 'n prominente eksponent van hierdie eerste golf van radikale feminisme, het die argument voorgehou dat die onderdrukking van vroue gefundeer is in hul biologiese konstitusie (die biologiese reprodutiewe rol), en omdat patriargie deel is van hierdie konstitusie, moet vroue hulle bevry van die beperkinge wat op hulle afgedwing word vanweë hul reprodutiewe kapasiteit. Wat sy voorstel, is om biologiese reprodusie te vervang met kunsmatige tegnologiese prosesse. Volgens haar hou reprodutiewe tegnologie die sleutel tot vroue se bevryding en prys sy dit vir die "victory over nature" (Firestone 1970:9). Soos die latere radikale feminisme deel dit ook die verskille van vroue op 'n positiewe wyse en word ook kulturele ekofeminisme genoem omdat dit 'n alternatiewe feministiese kultuur verteenwoordig (Zimmerman 1994: 236).

veroorsaak dat probleme by die uitvoerbaarheid van hulle ideale ontstaan omdat hulle merkbaar verskil in opinie oor hoe hierdie transformasie moet plaasvind. Cuomo (1998:30-31) - wat ek heelhartig ondersteun - kritiseer die indeling van ekofeminisme deur ekofeministiese skrywers soos Warren en Jaggar ⁷⁰ omdat teorie so veranderlik en in 'n mate verleidelik en misleidend kan wees:

Even if the picture Jaggar presents of 1970's Euro-American radical feminism is accurate, the influences of postmodernism, ecology, media studies, postcolonialism, the literary, theoretical and political work of women of color, and above all, concrete social and political changes, have affected feminists on all points of the political and theoretical spectrum. The increased academization of feminist theory through Women's Studies programs, and the integration of feminism into most academic disciplines, has created a large number of professional feminist theorists representing a multitude of methodologies and political perspectives. The popularity of interdisciplinary studies has contributed to the cross-pollinated influences and disciplines that have long been characteristics of feminist inquiry. To use Jaggar's categories without acknowledging the dynamic nature of feminist theory and the ongoing conflicts within supposedly similar schools of thought, is to neglect the potential and actual historical intermingling of types of feminist thought with other influences and with each other. Certainly we need to think about how ecofeminism emerged from non-environmentalist feminists,

70

Jaggar se indeling van feminisme is: liberale feminisme, tradisionele Marxsiestiese feminisme, radikale feminisme en sosiale feminisme. Sy skryf egter dat hierdie indelings slegs vir 'n relatiewe kort tydperk as beskrywings bruikbaar kan wees, maar hoop dat dit op die lang duur van waarde sal wees as kritiese of voorskriftelike beskrywings (1983:10).

and what aspects of feminism are necessary for the further development of feminist ethics. But rather than reify or amend the infamous 'categories of feminism' and the positions they are thought to represent, I would like to consider more thoroughly the values and theoretical presuppositions that have grounded and are currently grounding the whole range of ecofeminist theory and practice. What has been effective and accurate? What is destructive and empowering? (Cuomo 1998:32).

Die prominente doelwit wat ek egter teëgekome het in die studie van feminisme en ekofeminisme (en ook waarom die meeste ekofeministiese denkers en skrywers saamstem), is dat die patriargale natuur-/kultuur dualisme bevraagteken word ten gunste van 'n gelyke status vir alle lewende wesens, waar almal interverbonde is tot 'n natuurlike simbiose, en die een nie sonder die ander kan voortbestaan nie en dus deel uitmaak van die sikliese proses van lewe.

2.3.1 Patriargale Stelsel: politiek van kultuur- /natuurdualisme

Dualisme ⁷¹ is 'n toestand wat ontstaan wanneer afhanklikheid van 'n

71

Plumwood (1993:43) sien die volgende dualismes as deel van 'n interverbonde struktuur waar daar tussen die verskillende groepe heen 'n netwerk van verbindings bestaan, en dus is dualisme 'n komplekse saamgestelde konsep:

kultuur	/	natuur
rede	/	natuur
manlik	/	vroulik
siel	/	liggaam (natuur)
meester	/	slaf
rede	/	materie
rasionaliteit	/	dierlikheid (natuur)
rede	/	emosie (natuur)
siel, gees	/	natuur
vryheid	/	noodsaaklikheid (natuur)
universeel	/	spesifiek
menslik	/	nie-menslik (natuur)
beskaafd	/	primitief
produksie	/	reproduksie (natuur)
publiek	/	privaat

onderhorige *ander* ontken word. In hierdie toestand ontstaan 'n struktuur van dominansie waar die identiteit van relatiewe entiteite deur die verhouding tussen die dominante en die onderhorige gevorm word (Plumwood 1993:41).

Patriargale dualisme is die manlike dominansie oor vroue, kinders, minder geagte kultuurgroepe en die natuurlike lewe. Die behoefte en drang om beheer te hê oor die natuur en *mindere* (vroue en inheemse kultuurgroepe - waaronder manlikes ook ressorteer) kan volgens Val Plumwood (1993:5) as 'n projeksie van manlike onsekerheid oor hulle eie kwesbaarheid op dit wat weerloosheid en kwesbaarheid vir hulle verpersoonlik, gesien word. Sy is verder van mening dat heelwat feministiese teorieë 'n manlike teenwoordigheid in die offisiële geslagsneutrale konsep van rede ontdek, en dat dit (in kontras hiermee) nie 'n manlike identiteit is nie, maar 'n komplekse saamgestelde kulturele identiteit van die *meester* wat gevorm is in die konteks van dominansie oor klas, ras, spesie en geslag wat ter sprake kom. Hierdie kulturele identiteit het die dominante konsepte van Westerse denke gevorm, veral dié van rede en natuur (Plumwood:1993:5).⁷²

Simone de Beauvoir (1965) skryf dat die patriarge hulself as *mense* beskou het, en vroue, kinders, mindere kultuurgroepe, slawe en nie-menslike natuur as die *ander* beskou is. Dit is hierdie vrees vir die *ander* (Plumwood 1993:21) wat tot die konsep van *backgrounding* gelei het waar die *ander* as agtergrond beskou word vir die dominante voorgrond van

subjek	/	objek
self	/	ander (Plumwood 1993:43, eie vertaling)

72

Die erkenning van 'n meer komplekse dominante identiteit is essensieel sodat feminisme nie die foute van Marxisme maak wat een vorm van dominansie as sentraal beskou en alle ander vorms verplaas tot dit verdwyn sodra die fundamentele vorm bekom is nie (Plumwood 1993:5).

patriargale hegemonie, en dat hierdie konsep diep in die strukture van kontemporêre samelewings gesetel is:

[T]he backgrounding of women and nature is the denial of dependence on biospheric processes, and a view of humans as apart, outside of nature, which is treated as a limitless provider without needs of its own. Dominant Western culture has systematically inferiorised, backgrounded and denied dependency on the whole sphere of reproduction and subsistence. This denial of dependency is a major factor in the perpetuation of the non-sustainable modes of using nature which loom as such a threat to the future of western society. The backgrounding and instrumentalisation of nature and that of women run closely parallel. For women, their backgrounded and instrumental status as nature does not usually need to be explicit, for it structures the major roles in both public and private spheres. Women are systematically backgrounded and instrumentalised as housewives, as nurses and secretaries, as colleagues and workmates (Plumwood 1993:21. Sien ook Warren 1990:144-145).

Vir Chris Weedon (1987:13) kan manlike dominansie toegeskryf word aan die feit dat teoretiese diskoerse die afgelope 300 jaar deur die manlike domein oorheers is: "The fact that most theory has been produced, until recently, by men has not been without its effects on the status of theoretical writing among feminists. It has helped fire the move to reject theory as inherently patriarchal" (Weedon 1987:13). Hierdie afwesigheid van vroue as teoretici en wetenskaplikes in die geskiedenis word deur Sue Rosser (1992:3) verklaar as 'n misverstand wat indirek toegeskryf kan word aan die *weglating* van vroue in die patriargale struktuur. Daar was wel vrouewetenskaplikes wat prysenswaardige werk gelewer het, maar het as gevolg van die tradisionele benamings van ontdekkings (slegs na 'n ontdekker/wetenskaplike se van) nie as vroue erkenning

gekry nie.⁷³

Op die gebied van die geografie maak Mona Domosh (1996:480) die stelling dat, alhoewel vroue reeds in die 17e eeu geografiese eksplorاسies onderneem het, daar weinig van hulle verslae in die offisiële anale van geografiese geskiedenis opgeneem is en dus veroorsaak het dat 'n deel van die geskiedenis van geografie verlore is: "Yet the accounts of Isabella Bird, and the many other women travellers, are not included in the histories of geography, not even in Stoddart's book, which attempt to recover the exploratory tradition for geographic historiography" (Domosh 1996:480).⁷⁴ Hierdie standpunt word deur Malcolm Miles (1997:53) ondersteun wat die stelling maak dat moderne literatuur uitsluitlik oor die wedervaringe van die manlike publieke domein gaan: "Histories from which women are excluded are more than narratives of men's works, being the development of masculine attitudes to life, through role models and definitions of what achievements are worth recording" (Miles 1997:53).

Hierdie ontkenning, uitsluiting en waardevermindering van vroue en die natuur kan nagespeur word so ver terug as die intellektuele Westerse tradisies van die antieke Grieke - die begin van die rasionalisme van die Griekse kultuur. Die samelewing van die Klassieke Grieke word dikwels "the cradle of western civilization" genoem met die filosofie van Plato as die bron van die trotse intellektuele, artistieke en burgerlike tradisies

73

Rosser (1992:3) verwys na die revolusionêre Hershey-Chase eksperimente (met betrekking tot die DNA) om haar standpunt te bewys. Patriargale beskouing van die wetenskap is so diep gewortel dat 'n mens maklik aanneem dat beide wetenskaplikes manlik was, en die feit dat Chase 'n vrou was nie eens sou oorweeg het nie.

74

Domosh verwys hier na die boek *On Geography* van D. Stoddart (1986). (Sien ook Gablik 1991:62).

(Adam 1911:3 en Buchanan 1948:1).⁷⁵

Richard Twine (2002:www.ecofem.org/journal), outeur van die artikel "Masculinity, Nature, Ecofeminism", sê hieroor dat ons dominante kulturele instellings gebou en ontwikkel is rondom die idee van 'n manlike hegemonie wat op 'n imperatief van beheer oor alles wat onder die term natuur ressorteer berus (wat een van die basiese premisse van ekofeminisme is).⁷⁶ Dus kan nuwe ekologiese bedrywe patriargie ter verantwoording roep:

Accepting that hegemonic masculinity is built upon the imperative to control all that is placed under the term 'nature', new ecological practices can but only also simultaneously challenge patriarchy. Here we should understand 'nature' in an internal and external sense referring firstly to a man's own emotional and embodied life and then secondly, externally to the mastery of those human groups seen as "closer to nature" - women, racialised groups, but also what we traditionally think of as nature - wilderness, animals and so on (Twine 2002: www.ecofem.org/journal).

Patriargale hegemonie is verder ook aangehelp deur die skynbare aanvaarding daarvan deur die *minderes*, soos byvoorbeeld die histories oorgeërfde Calvinistiese denkwys van die man as die hoof van die gesin. Die rede vir hierdie aanvaarding is dat die gesin vir die

75

Interessant dat Plato (in Plumwood 1993:118) in sy boek *Republic* na die aarde as moeder en versorger deur middel van beeldspraak verwys (om hiërargiese vorming te verduidelik) - wat daarop dui dat dit eintlik ook 'n patriargale konsep is - en ook verklaar waarom patriarge merendeels vervreemding met betrekking tot die aarde ervaar (omdat hulle nie met die aarde identifiseer nie) en daarom 'n drang tot oorheersing het.

76

Twine (2002:www.ecofem.org/journal) praat van ekofeminisme as 'n betoog teen dominansie oor vroue (as ondergeskik) en die nie-menslike natuur (as marginaal) wat in die geskiedenis van Westerse patriargale beheer gesetel is.

meerderheid vroue hul eie en soms enigste beskermde wêreld is waar hulle op 'n *manipulerende* wyse 'n magsposisie beklee.⁷⁷ Volgens Lorraine Hepburn (1992:134) wat oor Australiaanse vroue en reprodktiewe tegnologie skryf, is vroue bang dat hulle hul selfopgeëiste mag oor die gesin sal verloor indien daar gelyke status in ouerskap is, of selfs wanneer die rolle geruil word. Die patriargale magstelsel figureer egter na my mening meestal in 'n publieke domein (wetenskap, politiek, ensovoorts) omdat die meerderheid vroue dit so verkies - alhoewel daar nou meer erkenning aan vroue se intellektuele vermoëns gegee word - en dat daar in eietydse gesinstrukture konfrontasie en verwarring ontstaan omdat baie vroue nou gelyke broodwinners word en nog steeds die rol van versorger moet vertolk (en 'n tweede skof moet werk as sy tuis kom). Dit en die vasgestelde onwrikbare ideologie van patriargie plaas ons as menslike wesens nog baie ver van die bereiking van 'n ekofeministiese ideaal.

Die ekofeministiese ideaal vir vroue is ook nie om 'n magsposisie te beklee nie, maar om as vroue 'n spirituele status as helers en voeders in harmonie en gelykheid met die manlike domein en natuurlike lewe te mag beklee. Charlene Spretnak (1993 :181) maak 'n treffende vergelyking van die verbintenis tussen die aarde en die vrou deur te sê:

The earth body and the womb-body run on cosmological time. Just as

77

Die woord *manipuleer* word in hierdie geval met die tong in die kies gebruik. Omdat vroue uit die aard van hulle posisie in die gesin die rol van fasiliteerder vervul, is hulle gedurig besig om die politieke situasies wat binne die huishouding ontstaan, te probeer manipuleer of hanteer. Nancy Chodrow (1974: 93) sê dat die rede hiervoor is dat dit makliker is vir vroue om hulself as relatief tot ander te beleef omdat hulle nie nodig het om die moederfiguur waarmee hulle (en seuns) van geboorte af identifiseer tydens puberteit *los te sny* nie. Seuns kom op 'n stadium van hulle ontwikkeling agter dat hulle met die verkeerde geslag identifiseer, en gevolglik ondergaan hulle 'n proses van vervreemding wat daartoe lei dat die grense van hulle ego nie so deurlaatbaar is soos die van vroue nie. Dus kan vroue meer ruimte toelaat vir die mense om hulle en is hulle gevolglik natuurlike fasiliteerders.

the flow of earth's life-giving waters follows lunar rhythms, so too follow the tides of a woman's womb. No culture has failed to notice these connections or the related feats of elemental power: that the female can grow both sexes from her very flesh and transform food into milk for them, and that the earth cyclically produces vast bounty and intricate of the biosphere that allow life. Cultural responses to the physical connections between nature and the female range from respect and honour to feat, resentment, and denigration. Whatever the response, it is elaborately constructed over time and plays a primal, informing role in the evolution of a society's worldview (Spretnak 1993:181).

Hierdie simbiose tussen mens en natuur en veral die vrou se verhewe status in vroeghistoriese samelewings,⁷⁸ het deur die eeue heen as gevolg van toenemende patriargale rasionalisme geleidelik begin afneem en vervreemding tussen mens en natuur veroorsaak:⁷⁹

Many ecofeminists advocate for a more open-minded excavation of our pre-patriarchal roots. If we are to forge a just and balanced world, let's look to the full period of human presence on earth for clues to a time when gender equality and an unalienated relationship with nature seemingly existed. This is not to legitimate or sentimentalize some past paradise, but rather to allow ancient memory to fuel our imaginations as we uncover more life-affirming ways of living on this planet

78

Marija Gimbutas (1989), *The Language of the Goddess: Unearthing the Hidden Symbols of Western Civilization*; Gimbutas (1991), *The Civilization Of the Goddess: Neolithic Europe before the Patriarchy*. San Francisco: Harper San Francisco. Sien ook Rae 1994 : 3; Hancock 1995:39; Tilley 1994: 37, 71.

79

Spretnak (1993:181) skryf hierdie vervreemding toe aan 'n toenemende patriargale struktuur van rasionalisme en logiese denke wat veroorsaak het dat die status van die vrou en natuur ondergeskik geraak het aan manlike dominansie. Sy maak ook 'n verwysing na die feit dat argeologiese opgrawings van gestileerde vrugbaarheidsbeeldjies toon dat die vrou en die aarde tot voor die Bronstydperk 'n hoë status as godin geniet het. Daar is van hierdie beeldjies waarop patrone van water gegraveer is, of met die lyf van 'n vrou en die kop van 'n voël, om enkele voorbeelde te noem. Vir my is dit 'n interessante feit omdat die huidige ekofeministiese tendense gelykheid voorstaan en dus gesien kan word as 'n *terugkeer* na vroeghistoriese mens/natuur simbiose - wat weer as 'n siklus gesien kan word.

(<http://eve.enviroweb.org/html>).

2.3.2 Spirituele interverbondenheid van vroue en die natuur

My spesifieke filosofiese denke met betrekking tot my praktiese werk gaan spiritueel oor die aarde (as versorger wat lewe gee en neem) as deel van 'n groter globale lewenssiklus. Alles wat uit die aarde kom, word weer uiteindelik vasgelê in die argeologiese strata om geskiedenis en herinnering te impliseer, en om sodoende die voedsel en brandstof van die toekoms te word. Hierin lê ook die ekologiese probleem wat in my werk aangespreek word, want dit wat ons terugplaas moet met verantwoording gedoen kan word. Die rede hiervoor kan gesien word in menslike dominansie oor die natuur (waar natuurlike bronne ontgin word sonder nadenke oor die besoedelende implikasies van die nuttelose en toksiese afval) wat op 'n rampspoedige toekoms afstuur.

'n Oplossing vir die ekologiese probleem lê vir my in die herwaardering en ontwikkeling van die verlore prepatriargale besef van bewussyn waar dit oor 'n spirituele simbiose tussen die mens se lewe en dié van natuurlike ekologie gaan. Dit is ook een van die primêre ideologieë van ekofeminisme wat ek in my navorsing teëgekom het. Eleanor Rae (1994:39) skryf in *Women the Earth, the Divine* dat ekofeminisme 'n oproep is tot 'n nuwe teologie van die aarde waar die hele idee van 'n ontologiese ketting van bewussyn en wese in herooring geneem moet word:

In this new theology, spirit and matter are to be seen as the inside and

outside of being. Ultimately, matter itself dissolves into energy, with energy providing the basis for what we experience as visible. The place where matter is most intensely organized - the cortex of the human brain and the central nervous system - is the site of the origin of human consciousness. This human consciousness allows us to respond as an I to the Thou which exists in every form of creation. This consciousness also makes us aware that, while the less complex forms of life can exist perfectly without us, we are dependant for our very existence on them. This gift of intelligence today makes us aware that we have one of two options: to use our intelligence as servants in caring for and transforming the ecological community; or to destroy our own, and most others, life support systems through our continued destruction of the Earth. Today we are being called to a new form of human intelligence which is non-dualistic and Earth centered (Rae 1994:38-39).

Merchant (1992:111-112) beskryf spirituele ekologie⁸⁰ as 'n diepgaande besorgdheid oor die wyse waarop mense van die twintigste eeu die natuurlike omgewing hanteer. Deur erkenning te gee aan mense as inherente religieuse wesens, probeer spirituele ekoloë (en ekofeministe) volgens haar 'n alternatiewe gesindheid teenoor die aarde ontwikkel wat nie 'n etiek van dominansie is nie, maar een van vennootskap met die aarde:

Religious ideas create strong moods and motivations that act as an ecocentric ethic, guiding individuals and social movements towards new modes of behavior... Through rituals, a sense of reverence for nature can arise, centering people for social action (Merchant 1992:112).

80

Volgens Merchant (1992:85) is die doelstellings van spirituele ekologie soortgelyk aan die van diep ekologie wat op die transformasie van religieuse en spirituele bewustheid fokus.

Die vergelyking van Spretnak (1993:81) tussen die spirituele en kulturele interverbondenheid van vroue en die natuur, waar die siklusse van die aarde in die liggaam van die vrou voortgesit word en sy dus een word met die aarde waaruit sy kom, verklaar die affiniteit van ekofeministe vir die nie-liniêre, nie-rasionele en emosionele sfeer van spiritualiteit. Alle spiritualiteit was oorspronklik op 'n verbondenheid met die aarde gebaseer en kan daarom die gewildheid van alternatiewe spirituele rituele soos paganisme, vrouespiritualiteit, sjamanisme en "New Age"-bewustheid onder ekofeministe verklaar.⁸¹ Die ekofeministiese siening van heiligheid is dat dit verweef is in alle vorme van lewe en laat dus nie plek vir georganiseerde godsdienste op monoteïsme ('n enkele manlike god) gebaseer is nie. (<http://eve.enviroweb.org/html>).

Spirituele gelowe leun swaar op die tradisies van metafoor en simbool soos byvoorbeeld die godin spiritualiteit, aarde as eenheid met vroue ensovoorts. Hindoeïsme is byvoorbeeld deurspek met godinne. Rae (1994:96) verwys na die werk van Vandana Shiva wat praat van *Prakrti*⁸² as die manifestasie van die vroulike prinsipe - wat sy (Shiva) met die Cartesiaanse wêreldbeskouing kontrasteer waar die natuur ons omgewing en lewensbron is en dus nie intrinsiek deel van ons biologiese samestelling is nie. Die Cartesiaanse wêreldbeskouing is volgens Shiva 'n persepsie van natuur as passief, eenvormig en meganisties, verwyderd en gefragmenteerd, onmenslik en ondergeskik, sodat dit as gevolg van

81

Die ekofeministiese alternatief tot westerse patriargale fragmentasie, dualismes, vervreemding en eksploitasie is interverbondenheid, transformasie, versorging en liefde. Al hierdie elemente (en nog baie meer) maak deel uit van die leringe van verskeie oosterse en inheemse gelowe.

82

Prakrti, die vroulike prinsipe of grondbeginsel, word deur Shiva beskryf as: "[C]haracterized by (a) creativity, activity, productivity; (b) diversity in form and aspect; (c) connectedness and inter-relationship of all beings, including man [sic]; (d) continuity between the human and the natural; (e) sanctity of life in nature" (Shiva soos aangehaal in Rae 1994:96).

hierdie beskouing tot eksploitasie lei (Shiva in Rae 1994:96).

Soos Hindoeïsme vervang die antieke Sjinese leringe van die Tao alle vorme van hiërargie met “cooperative cycles” en vergelyk dit - die samebindende vrede en harmonie - met die ringe op ‘n watervlak wat wyer en wyer uitkring wanneer ‘n klip in ‘n poel gegooi word (Dreher 1991:268). Die *Tao Te Ching* is ‘n handleiding wat deur Lao Tzu geskryf is (in antieke China, meer as 25 eeue gelede) en behels die soeke na ‘n gebalanseerde, intieme verhouding tussen mense en hul omgewing. Dit behels ook onder andere die integrasie van menslike en natuurlike lewenssiklusse en beteken dat alle lewe ‘n proses is (Dreher 1991:xiii).

Andree Collard (1988:16) skryf dat die vrou se reprodutiewe sisteem haar in staat stel om die ervaring van voortbring en koestering met die res van die lewende wêreld te deel: “Whether or not she experiences biological mothering, it is in this that woman is most truly a child of nature and in this natural integrity lies the wellspring of her strength”.⁸³

Op dieselfde trant skryf Ariel Salleh (1984:340) : “[W]omen’s monthly fertility cycle, the tiring symbiosis of pregnancy, the wrench of childbirth and the pleasure of suckling an infant, these things already ground women’s consciousness in the knowledge of being coterminous with nature”, en doen Spretnak (1991:191) ‘n beroep op die mensdom om die “sacred elemental power” van vroue te vereer.⁸⁴ Hierdie mag van vroue lê volgens haar in die vermoë van vroue om mense van albei geslagte uit

83

Volgens Salleh (1984:340) is daar niks wat die menslike dier en natuur so diep saambind as die reprodutiewe vermoë nie.

84

Eko-feministiese spiritualiteit, ‘n belangrike aspek van godinspiritualiteit, is die verheerliking van die aarde-liggaam deur persoonlike beliggaming.

haar liggaam voort te bring: "[E]ither sex from her flesh, to bleed in rhythm with the moon, to transform food into milk..." (Spretnak 1991:116). Die aardeliggaam en die vroulike liggaam word hier as 'n voortsetting van die ander gesien.

Dit is maar enkele voorbeelde van die baie mitologiese en spirituele konsepte waarmee ekofeministe identifiseer, en verklaar dan ook die diverse interpretasies daarvan. Wat egter vir alle ekofeministe belangrik is, is die samestelling van vrede en harmonie en die konsep van 'n vroulike aarde. Die konsep van 'n vroulike aarde word ten beste deur die Gaia hipotese beskryf. Die holistiese denker James Lovelock (1988:49-50), verduidelik die konsep van Gaia as 'n vermoë van lewende organismes om selfonderhoudende sisteme te ontwikkel en terselfdertyd interverbonde te wees met die groter geheel:

One of the most characteristic properties of all living organisms, from the smallest to the largest, is their capacity to develop, operate and maintain systems which set a goal and then strive to achieve it through the cybernetic process of trial and error. The discovery of such a system, operating on global scale and having as its goal the establishment and maintenance of optimum physical and chemical conditions for life, would surely provide us with convincing evidence of Gaia's existence.

Thomas Berry (1990:11) praat van Gaia as die aarde, ons moeder waaruit ons gebore is. Vir hom is ons 'n ekstensie van die aarde en die kosmos waarvan die aarde weer deel is. Die Gaia hipotese veronderstel dat die komplekse sisteem van lewende entiteite, die grond, see en lug, 'n enkele organisme is en as 'n selfregulerende sisteem optree. Verder is die atmosfeer 'n ekstensie vir die biosfeer. Merchant (1996:3) verwys na Gaia as: "[T]he ancient earthmother who brought forth the world and the

human race from the gaping void, chaos...Long before she herself was regarded as the mother of the powerful deity”.

Vir Lovelock (1988:212) is Gaia egter nie net ‘n spirituele konsep nie, maar funksioneer ook op ‘n wetenskaplike vlak: “For me, Gaia is a religious as well as a scientific concept, and in both spheres it is manageable...God and Gaia, theology and science, even physics and biology are not separate but a single way of thought.”

Die idee van Gaia verhoog die mens se bewustheid van die interafhanklikheid van alle lewende wesens. Anders as spesifieke mitologiese en spirituele gelowe wat volgens bepaalde doktrines funksioneer, het Gaia nie noodwendig vasgestelde reëls nie, maar fokus op die bewussyn se interpretasie van kosmiese siklusse (van die makro- tot mikrokosmos) tot ‘n verhoogde vlak van besorgdheid en verantwoordelikheid (my eie gevolgtrekking). Verder is Gaia ook vir my ‘n bron van inspirasie en spreek dit tyd en tydloosheid aan en dus ook die mens se plek in die geskiedenis van die aarde (waar dit in die lae van die strata gelees kan word).

Dit wil voorkom of alle spirituele en sosiale konsepte in die Gaia hipotese vervat word, en is gevolglik die benadering wat in my werk figureer. Ek het reeds genoem dat my benadering ‘n visuele herontdekking van ‘n pre-patriargale spirituele en sosiale bewussyn behels, waarbinne alle lewende organismes in ‘n sikliese proses van harmonieuse simbiose ingesluit is, en het tot die gevolgtrekking gekom dat my werk daarom as ekofeministiese kommentaar beskou kan word. Deur die erkenning en herwaardering van godinne en vrougesentreerde entiteite as kunsobjekte en inspirasie, word ‘n pre-patriargale bewussynsvlak (wat tydloos is)

bereik waar die aarde as lewensbron vereer en gerespekteer word.

2.3.3 Relevansie en waarde van ekofeminisme in die visuele Kunste

Dit is maklik om die relevansie en waarde van ekofeministiese kuns binne die groter sosiale struktuur te bevraagteken omdat dit in wese 'n alternatiewe kunsvorm is en nie werklik aan die breë publiek se verwagting voldoen oor wat kuns is nie. Daarom wil ek terugverwys na Wolff se siening in hoofstuk een van hierdie tesis, dat die boodskap van 'n kunstenaar se werk eintlik die verklaring van 'n sosiale groep se perspektief is (Wolff 1981:120), en dat die ontvangers as kulturele verbruikers belangrik is vir die sosiologiese begrip van kuns. Toepaslike metodes van kulturele ingryping kan dus net ontwikkel word in samewerking met 'n korrekte persepsie van die beoogde betragters (die wyse waarop die boodskap ontvang word). So raak die leser, kyker en hoorder aktief betrokke by die konstruksie van die kunswerk in die sin dat dit nie sonder die aksie van ontvangs/verbruik 'n voltooide kulturele produk kan wees nie. In die geval van ekofeministiese kuns het die boodskap of kommentaar dus 'n inhoud van ekologiese en feministiese waarde en is dit die begronding waarna ek tereg verwys het.

Karen Keifer-Boyd skryf in haar lesing "Ecofeminism & Aesthetics of Place" dat ekofeministiese kuns 'n deelnemende sosiale interaktiewe kuns is, en dat kunstenaars sosiale verhoudings in plaas van fisiese objekte skep, waar die proses belangriker is as die resultante eindproduk met die klem of aanduiding op lewenssiklusse en interverhoudings:

Ecological interests are inter-cultural. Cultural feminist involvement with ecological issues have developed art in partnership with the earth; i.e., Ecofeminism. By the 1970's some eco-activists, eco-theorists,

environmental artists, and cultural feminists began to revalue women's culture and practices. They sought to consciously create new cultural values that would embrace and honour the values of caretaking and nurturing. (Kiefer-Boyd 2003: <http://www.personal.psu.edu/faculty/k/t/ktk/syllabi/3365>).

Daarom is daar ook volgens Keifer-Boyd die algemene tendens in ekofeministiese kuns om langtermynprojekte te ontwikkel wat ten doel het om 'n veranderde bewussynstaat te ontketen. Die tydelike aard (en onverkoopbaarheid) van sommige ekofeministiese kunswerke dui ook volgens haar daarop dat dit nie gaan oor winsbejag nie, maar eerder op spesifieke vrae van lokale, ekologiese en sosiale transformasie fokus:

Ecofeminism derives from art traditions such as the Beuysian concept of how we mould and shape the world in which we live. Sculpture is seen as an evolutionary process and everyone is an artist, i.e. every living person becomes a creator, sculptor, or architect of the social organism. Beuys considered a social organism a work of art. (Keifer-Boyd 2003: <http://www.personal.psu.edu/faculty/k/t/ktk/syllabi/3365>).

Ek wil ook hier byvoeg dat elke persoon ook 'n wetenskaplike binne die sosiale organisme word. Die argument van Arnold (2002:3) waar hy sê dat die wêreld van wetenskap in baie opsigte baat kan vind by die kunste in dié opsig dat dit nuwe perspektiewe en insigte teweegbring. Suiwering is een van die belangrikste doelstellings van ekofeministe en as selfopgelegde alchemiste word rommelhope omgedolwe en deur middel van herwinningsprosesse in kunswerke en bruikbare artikels getransformeer. Een so 'n voorbeeld van 'n alchemistiese kunstenaar is

Susan Leibovitz Steinman⁸⁵ wat kunswerke van huishoudelike afval in 'n ateljee langs die rommelhoop (substasie) buite San Francisco produseer. Sy is deel van 'n projek wat van stapel gestuur is deur die inisiatief van Jacqueline Tripp van Norcal ('n rommelverwyderingsmaatskappy) om 'n groter bewuswording onder die publiek ten opsigte van die rommelkrisis en herwinning aan te wakker. Kunstenaars werk vir 'n tydperk van een tot ses maande in die ateljee wat deur Norcal opgerig is, waarna die werke in lokale galerye en rondom die rommelhoop uitgestal word. (Lysaght 1992-98: <http://www2.gol.com/users/rory/sto...>).

2.4 Samevatting

Dit is hier waar ons weer terugkeer na die aanvanklike premis van 'n tydlose en daarmee saam onveranderde bewussyn. Die affiniteit en simbiose wat vroeghistoriese aardbewoners met die aarde gehad het, ondergaan in ekofeministiese benaderings weer 'n *herlewing*. Daarom is ek van mening dat, alhoewel ekofeminisme dalk 'n kontemporêre *isme* is, dit as konsep so oud soos die mensdom self is. Dit is ons aardse konsep van tyd wat veroorsaak dat ons dink dat ons na 'n verlede kan *terugkeer*. Ek is vas oortuig daarvan dat 'n spirituele konneksie met die aarde intrinsiek deel is van ons intellektuele bewussyn en dat dit nou, as gevolg van die vervreemding deur die eeue heen, weer op die voorgrond tree. Die idee dat ons nie met 'n bewustheid van tyd gebore word nie, maar wel reeds van geboorte af oor inherente begrippe beskik wat dui op 'n genetiese bloudruk wat *tyd* aandui, maak dat alle lewende wesens in een oomblik (gemeet in aardtyd) bestaan. James Whitrow (1988:5) verduidelik dit so:

85

Susan Leibovitz Steinman is die residensiële kunstenaar vir Norcal; rommelverwyderingsmaatskappy wat San Francisco bedien.

We experience a feeling of duration whenever the present situation is related by us either to our past experiences or to our future expectations and desires. There is no evidence that we are born with any sense of temporal awareness, but our sense of expectation develops before our consciousness of memory.

Ekofeminisme is dus nie werklik 'n nuwe konsep nie, maar die afirmasie van 'n diepgesetelde spirituele en biologiese simbiose met die aarde. Vir vroue is dit makliker, omdat die reprodutiewe aard van vroue deel uitmaak van natuurlike kosmiese siklusse.

Terselfdertyd is die *terugkeer* na 'n prepatriargale toestand nie werklik moontlik nie, want die kultuur het in so 'n mate ontwikkel en verander dat ons in 'n totaal ander milieu verkeer en funksioneer. Dit het nodig geword dat 'n mens kyk na die term van 'n postpatriargale toestand en 'n *bewussyn* (wat tydloos is) van prepatriargale mitologie en ekologiese simbiose met die aarde herontdek - en op kontemporêre lewe en kuns toepas. In aansluiting hierby is die mening van Kate Soper (1996:286-287) dat die aarde of die wêreld wat ons beleef, geheel en al deur die mens getransformeer is soos wat dit vandag daar uitsien. Sy voel dat, in plaas daarvan om aarde-aanbidders te word, mense eerder 'n eksistensiële ontwaking moet hê. Die eie identiteit in verhouding met die *ander* (natuurlike lewe) sal lei tot 'n sinvolle simbiose lei:

In sum, while the ecologist refers to a pre-discursive nature which is being wasted and polluted, postmodernist theory directs us to the ways in which relations to the non-human world are always historically mediated, and indeed 'constructed', through specific conceptions of human identity and difference...The sense of rupture and distance which has been encouraged by secular rationality may be better overcome, not

by worshipping this nature that is 'other' to humanity, but through a process of resensitization to our combined separation from it and dependence upon it (Soper 1996:286-287).

Die rommelhope van vandag is die argeologiese bewyse van ons bestaan en kultuur en die aarde word belas met die mens as gebruiker, verbruiker en misbruiker. Daarom moet die ekologiese balans van die aarde as biologiese sisteem deur etiese, politieke, sosiale en kreatiewe verandering bewerkstellig word. Hierdie wisselwerking van konsepte soos geskiedenis, tyd, die kunstenaar as alchemis, ekoloog, heler en so meer, word in hoofstuk drie van hierdie tesis geïllustreer waar ek my eie werk in konteks daarmee sal bring.⁸⁶

86

Dit is belangrik om daarop te let dat hoofstuk een en twee as teoretiese raamwerk vir die analise en verduideliking van my praktiese werk funksioneer, en dat ek daarom weer telkens na relevante gedeeltes sal terugverwys.

HOOFSTUK 3: SEWESIKLUS

My life seems absolutely individual and absolutely universal to me. This recognition of an individual life which animates all past and contemporary lives and receives its entire form from them, of a light which flashes from them to us contrary to all hope - this is metaphysical consciousness, whose first stage is surprise at discovering the confrontation of opposites and whose second stage is recognition of their identity in the simplicity of doing. (Merleau-Ponty 1964:94).

3.1 Inleiding

In die vorige hoofstuk en die inleiding van hierdie tesis is die filosofiese konteks bespreek waarbinne my werk funksioneer, naamlik die kuns-/wetenskapdialoog wat na my mening 'n kritiese uitkoms van my werk is - met die klem op geografie en die verskillende konsepte wat daaraan verbonde is. Daar is ook gekyk na die postmoderne milieu waarbinne ekofeminisme 'n kontemporêre denkrigting is. In hierdie hoofstuk word die inhoud van my werk bespreek waar ek dit op 'n analogiese wyse in konteks met die werke van kontemporêre land- en eko-kunstenaars plaas. Verder word die vorm, taktiele kwaliteite, asook die tegniese prosesse wat deel uitmaak van die betekenis van my werk, bespreek.⁸⁷

87

Omdat die materiaal waarmee in kuns gewerk word en veral konseptuele werke deel is van die betekenis daarvan, is dit ook nodig om 'n analitiese beskouing ten opsigte van die formele eienskappe van my werk te doen.

Wanneer daar na materiaal, tegniek en afwerking verwys word, word dit veral in konteks met kunstenaars geplaas wat met dieselfde soort materiale of inhoud as ek werk, omdat die *maakproses* na my mening ingelig word deur 'n intellektuele denkraamwerk wat deur 'n sosiale en kulturele persepsie gevorm word. Hierdie kontekstualisering moet dus binne my eie verwysingsraamwerk plaasvind. Verder het ek reeds in hoofstuk een die sikliese aard waarop my werk gebaseer is uitgelig en wil dit beklemtoon dat die sewesiklus (my werk) 'n persoonlike ontwikkeling is en dat die siklusse nie noodwendig op 'n logiese of chronologiese wyse bymekaar aansluit nie. Konsepte soos tyd, ruimte, plek, ensovoorts, figureer voortdurend in my werk en word daarom nie as aparte afdelings bespreek nie, maar as deel van die teks ingewerk waar van toepassing.

Die tema van hierdie hoofstuk is verder die paradoksale betekenis van sinvolheid en sinneloosheid, waar 'n kunswerk waardeloos voorkom en ooglopend geen werklike waarde het nie, maar in dieselfde sin belangrik is en met betekenis gelaai word. Eko-estetiek (as uitvloeisel en deel van omgewingskuns) manifesteer in die vorm van visuele sosiale en kulturele verklarings.⁸⁸ Verwante konsepte wat in my werk figureer, soos geografie, tyd/geskiedenis en herwinning, dien verder in hierdie hoofstuk as ondersteuning vir die hipotese dat gemeenskapsbedrywighede wat as kuns manifesteer (in hierdie geval ekologiese kuns), 'n analoog vorm met die natuurwetenskappe wat deur die intellek⁸⁹ ingelig is.

88

Soos reeds genoem, lewer eko-estetiek kommentaar op die wyse waarop die aarde bedryf word en omdat dit dan ook 'n interaksie met die aarde impliseer, is die onbewustelike kollektiewe verbintenis, geografiese beleving en die daaruit voortspruitende besorgdheid oor die ekologiese vraagstuk wat deur die kreatiewe proses aangespreek word, onderliggende konsepte wat deurentyd figureer.

89

Ek verwys terug na die voorwoord waar ek genoem het dat die hipotese van die tesis die intellektuele bewussyn as 'n voortdurende staat van intuitiewe estetiese bevestiging voorhou, en dat die bewussyn wanneer dit van 'n tyd/ruimtelike verband verwyder word, intrinsiek dieselfde bly. Dus kan die intellek as *tydloos* beskou word..

3.2 Sewesiklus

3.2.1 *Siklus een...sediment*

Jostein Gaarder (1991:111) maak die stelling: "It takes billions of years to create a human being. And it takes only a few seconds to die." ⁹⁰ Hiermee impliseer hy dat 'n lewende wese so oud is soos 'n oomblik in tyd of die konsep wat as tyd verstaan word. En wanneer hierdie entiteit sterf, word dit weer deel van die aarde waaruit dit aanvanklik ontstaan het. Dit word neergeset en word deel van die buitenste laag van die aardkors waar dit saam met grondstowwe gekompakteer word soos nuwe lae weer daaroor vorm.

Die lae word so dig gekompakteer dat dit gesteentes vorm.

Stollingsgesteentes word gevorm deur magma wat deur die aardkors na bo druk as gevolg van hoë drukking en temperatuur en dan weer afkoel. Sedimentêre gesteentes bestaan uit brokstukkies en mineraalfragmente van reeds bestaande gesteentes wat deur verwerking en erosie verbreek is en daarna weer deur fisiese prosesse in lae gedeponeer word (fig 5). Metamorfe gesteentes word gevorm wanneer bestaande gesteentes tot nuwe vorme omskep word deur verhoogde temperatuur en druk binne die aardkors.

Die konglomerate ⁹¹ (wat uit 'n mengsel van gesementeerde groter en

⁹⁰

Jostein Gaarder, Noorweegse outeur van die boek *Maya* (engelse vertaling deur James Anderson). Die boek is 'n gedeeltelike manifestasie oor sy weergawe en verduideliking van die evolusieteorie en hierdie stelling onderstreep die konsep van tyd en eksistensie wat 'n belangrike komponent van my studie uitmaak.

⁹¹

Konglomeraat word gewoonlik in riviere gevorm. Die proses begin tydens 'n vloed wanneer klippe (brokstukkies a.g.v. verwerking en erosie) deur die krag van die water voortgesleur word. Waar die rivier by versperrings kom en stadiger begin vloei, sak die groter stukke af en vorm sand en gruis, terwyl die fyn

kleiner klippies bestaan), is deel van sedimentêre gesteentes wat ook soms gelaagde of afsettingsgesteentes genoem word (fig 6). Die visuele voorkoms en die metaforiese betekenis van *sediment* en *konglomeraat* het daartoe aanleiding gegee dat ek dit vanweë my persoonlike interpretasie daarvan op 'n konseptuele wyse in my werk gebruik om 'n analoog of dialoog te impliseer tussen die natuurwetenskappe en visuele kuns.⁹²

Siklus een...sediment (fig 7, fig 8) is 'n werk wat uit vyf driehoekige vorms of kernpiramides bestaan, en basies die gelaagdheid van die aarde voorstel. Dit kan ook gesien word as 'n omgekeerde verlenging van die aarde, waar die strata in 'n behouerde driehoekige vorm voorgestel word. In hierdie lae is gevonde eietydse voorwerpe ingebed om 'n betekenis van argeologie uit te beeld (fig 9).

Vanweë my beskouing van die aarde as 'n vroulike entiteit kan die falliese vorm van die strukture gesien word as 'n metafoor vir manlike dominansie. Hierdie metafoor verkry egter dubbelsinnige betekenis in die suggestie dat die vorms uit die aarde voortgekom of *getrek* is, wat indirek 'n verwysing na die geboorteproses is. Deur die nabootsing van die gelaagdheid van die aarde word die oppervlakte van die torings terselfdertyd eiesoortige landskapstudies (fig 10). Dus is daar in die manlike vorm 'n inhoudelike vroulike betekenis of 'n omvattende konsep van Gaia wat tereg deur Carolyn Merchant (1996:3) as "[T]he ancient

deeltjies verder gevoer en mettertyd as modder afgeset word. Met verloop van tyd pak die afsettings digter saam en word d.m.v. 'n natuurlike *sement* soos kalk of ysteroksied, nuwe harde gesteentes (Viljoen & Reimold 1999:33).

92

Sediment en konglomeraat word in lae neergeset en kan as metafoor vir die lae van die samelewing gesien word. Deur die nabootsing van die kliplae (met eietydse verwysings in hars ingebed) ontstaan daar in die vorm en aanbieding verskeie *oop* konsepte wat op verskillende maniere geïnterpreteer kan word. Soos met alle konseptuele kuns hang die interpretasie gewoonlik af van die persepsie van die betragter.

earthmother who brought forth the world and the human race from the gaping void, chaos..." beskryf word.

In die verwysing na die landskap en Gaia is *Siklus een...sediment*, op die gedigte van Eugene Marais gebaseer (1932:54) waar hy die intrinsieke afhanklikheid en kollektiewe interaksie van die aardbewoners met die aarde illustreer. In die gedigte *Die dans van die reën*⁹³ en *Waar tebes in die stil woestyn* word daar op 'n metaforiese wyse na reën verwys as een van die elemente van die natuur waarmee die bewoners van die aarde 'n baie noue verbintenis het. *Die dans van die Reën* word binne 'n rituele konteks geplaas as Gaia of lewegewer wat 'n aardse versinnebeelding van vrugbaarheid, sensualiteit en krag is. Reën is nie slegs nodig in die siklus van groei en voortbestaan nie, maar ook een van die vormende komponente vir die proses van sedimentasie waartydens organiese en anorganiese stowwe op die aardkors vasgelê word.⁹⁴

Die lae van die strata in *Siklus een ...sediment* is met sement gegiet omdat dit 'n rou grondstof van die aarde is. Die chemiese reaksie wat ontstaan wanneer 'n mengsel van sement, sand en klip met water gemeng word, veroorsaak dat die mengsel verhard en soos klip word. Dit is nou net baie sterker, want die sement laat die klip en sanddele saamkit om beton te vorm. Ek het witsement gebruik in 'n mengsel van sand, tuingrond, saagsels en polistireen. Die sement is in sommige van die lae met natuurlike oksiede gekleur om die gelaagdheid van die aardkors na

93

Die dans van die reën is die lied van die vioolspeler Jan Konterdans uit die Groot Woestyn. Die taal van die Boesman is vol metaforiese vergelykings en hulle beskou die reën as hul suster. Jan Konterdans vergelyk die reën met 'n jong meisie wat dans en allerhande dinge aanvang om die mans se aandag te kry. (Marais 1932:54).

94

Sodoende word die verskillende lae geskep sodat, wanneer daar in die aardkors geboor en die kern uitgetrek word, dit gelees kan word as die geografiese geskiedenis van die aarde of 'n rekord van tyd.

te boots. Eweneens is die proses wat die sement in verskillende stadia ondergaan 'n verwysing na die interaksie van natuurlike en kulturele invloede; die konsep om beton of konglomeraat uit gepoeierde klip te skep word met metaforiese betekenisse gelaai soos onder andere verwysings na die landskap en die industrie waar sement uit die aarde as sagte klip ontgin word, en daarna verkoop word as die produk wat hierdie era se huise en betonpaleise aanmekeer hou. Dit is ook 'n interessante feit dat konglomeraat in die volksmond bekend staan as die *Here se beton* en gevolglik as metafoor gesien kan word vir die sosiale struktuur van Suid-Afrika wat 'n samestelling van soveel diverse kultuurgroepe is.

Die sosiale struktuur word egter meer direk aangespreek in die boonste punte van die torings wat onder andere uit geweefde draad (fig 11), 'n mengsel van yster en boorkernskag (fig 12) en hars waarin objekte wat ek met verloop van tyd versamel het, ingebed is (fig 13, fig 14). Die gebruik van bogenoemde materiale verleen dubbelsinnige kwaliteite aan die torings waarin verskeie betekenisse gelees kan word soos argeologie, fragmentasie, historisering, verbruikerskultuur, skag en myn wat 'n metafoor word vir manlik versus vroulik in die ontoeganklike manlike verwysing na die harde aardse rots (erotiese verwysing) teenoor die fyn en delikate vroulike verwysing na weef ⁹⁵ en vangnet (fig 12).

Die weef, knoop en vleg van draad word reeds die afgelope twee dekades deur Suid-Afrikaanse kunstenaars in hul werke gebruik: "Kunstenaars maak toenemend van basiese handwerktegnieke gebruik om kunswerke

95

Knoopwerk het reg oor die wêreld in vroeë inheemse beskawings 'n belangrike rol gespeel in godsdiens, magiese kuns en mitologie. Die towerkrag van knope het ontstaan uit die verbintenis met gevangenskap, verstrengeldheid en gebondenheid. Deurweef met metafisiese krag word knope gemaak of losgemaak om bese geeste te bind, siektes te genees, siele te bevry, om lewens te beskerm en toekomstige geluk te verseker (Arts America 1992:4).

te skep. Suid-Afrikaanse kunstenaars wat in hierdie kategorie val, is onder andere Andries Botha, Walter Oltmann, Valerie Bester en Jenny Cullinan” (Van der Watt 1996:53). Die skepproses, soos byvoorbeeld die weef van ‘n boorpunt, moet nie slegs as ‘n sensoriese handeling beskou word nie, want die handwerkelement (etniese Afrika-ritueel van patronering) is ongetwyfeld onlosmaaklik aan die kuns-element verbonde.

Ter vergelyking gebruik Walter Oltmann draad en industriële materiale wat op ‘n tegniese uitmuntende wyse geweef word om eietydse sosiale kommentaar te lewer. In sy *Gencor Comission* (fig 15) kan ‘n obsessiewe gemoeidheid met materiaal waargeneem word. Omdat dit so ‘n stadige en tydrowende proses is om die artikels te vervaardig, en dus baie meditatiewe tyd van die kunstenaar verg, val die werk van Oltmann in hierdie opsig in dieselfde kategorie as dié van die vervaardigers van die Nazca geogliewe. Volgens Elizabeth Rankin (1997:61) is hierdie werk van Oltmann verder ‘n beklemtoning van die plek in die kunste van Afrika artefakte en handwerk wat in die verlede misgekyk is:

The work's monumentality also valorises African objects that have in the past been undervalued despite their beauty and craftsmanship, suggesting the recognition they should be afforded by the diverse cultures in South Africa. One might even extend the analogy further: in that many wire artefacts have been produced by migrant labourers... (Rankin 1997: 61-62).

Weef is ook tradisioneel (soos borduur en kleremaak) ‘n vroulike aktiwiteit, en deur ‘n boorpunt (fig 11) met draad te weef, ontwikkel ‘n subtiele ondertoon van vroulike deurlaatbaarheid. Die boorpunt wat gebruik word om klip uit die aarde, of vir water en olie te boor, is fisies

vanweë die falliese vorm 'n heftige manlike instrument en deur dit met draad te weef (die *vroulike proses*), word te kenne gegee dat die idee van manlike dominansie eintlik 'n sosiale stereotipe is.

Die metaalstawe wat met draad geweef is om soos 'n vangnet te lyk en terselfdertyd die skag van die myn voor te stel, het dubbelsinnige metaforiese betekenisse wat kommentaar lewer oor die mens as *indringer* en gevangene van die landskap (fig 12). Hier is ook verwysing na die masjinerie wat manlik en die landskap wat vroulik is. Deurdat die sweisbrander en hoekslyper se merk nie ontken word nie en 'n natuurlike patina in die proses van verwerking gevorm word, verkry die werke (wat buite staan), organiese kwaliteite en is weereens 'n verwysing na die natuurlike lewe.

Hierdie organiese proses van verwerking (in die transformasie van die yster en staal - roes in die besonder) is 'n verwysing na proses en tyd. Dit kan ook gesien word as 'n proses van vernuwing of verandering of deel van die lewenssiklus in die proses waar dit na 'n oorspronklike staat terugkeer - as deel van die gelaagdheid van die aarde. Walter Diethelm (1982:7) se mening is dat *lewe* transformasie impliseer:

Life means change, conversion and transformation. Visualization makes it possible to grasp the idea of transformation. The extent and speed of change in a man-made environment are to be seen in urban development and also in the developed landscape, ever more subjected to the needs of traffic, building and industrialization. Visualization transforms the natural living space into a kind of artificial superstructure, which can perhaps also be artistically designed (Diethelm 1982:7).

Hierin kan verder ook die konsep van landkuns vervat word, net in 'n

meer kompakte vorm. *Siklus een...sediment* is aanvanklik in die oop veld voor my huis tussen Patrysstraat ⁹⁶ en Middelvlei uitgestal om 'n fotodokumentasie van sewe fotos saam te stel (fig 16). ⁹⁷ Dit het my opgeval dat die punte van die torings skaduwees gooi wat soortgelyk is aan die van 'n sonhorlosie, en met fotografie as 'n eietydse tegniek om tyd te stop, het ek elke tweede uur (van sewe-uur in die oggend tot sewe-uur in die namiddag) 'n foto geneem en ontdek dat die kleure wat ons waarneem in die bestek van een dag so veranderlik is dat 'n mens van oomblik tot oomblik 'n veranderde landskap ervaar.

Die ervaring van tyd in plek is deel van 'n proses van transformasie en 'n eindelose siklus waar herhaling of ervaring slegs 'n mate van herinnering en assosiasie is - dit kan nooit weer dieselfde wees nie. Ek wil hier weer terugverwys na James Whitrow (1988:5) se verduideliking oor die ervaring van tyd. Volgens hom is tyd die gevolg van herinnering of toekomstige verwagtinge. Dit verklaar hoe ons by die konsep oor die betekenis van tyd uitgekom het, wat na my mening nie 'n konkrete begrip is nie, en ook gevorm word deur die kultuur en ruimte (plek) waarin dit bepaal word.

Die konsep van tyd en ruimte as herinnering word geïllustreer in *Untitled* (fig 17) van Cragg waar hy die nagedagtenis van Isaac Newton vir wie hy 'n groot bewondering het, vereer (Barnes & Knode 1991:24). Die

96

Patrysstraat, waar ek woon, is die laaste straat in Onderpapegaaiberg en grens aan die plaas Middelvlei.

97

Fotografie is 'n belangrike komponent in die aanbieding van omgewingskuns omdat dit gewoonlik weens blootstelling aan die natuur, onderworpe is aan erosie wat uiteindelik tot die vernietiging daarvan lei. Dit is dan ook soms die enigste manier om omgewingskuns in 'n galery aan te bied, veral waar die omvang en aard van werke van so 'n aard is dat dit nie geskuif of verwyder kan word nie.

skaduwee⁹⁸ en tweelingskaduwee is vir hom die beliggaming van die teenwoordigheid van Newton en die konsep van tyd in sy eie verwysingsraamwerk. Hy verduidelik dit só: "In a recent biography it has been noted that Newton observed the shadows in every room he frequented and, if asked, would look at the shadow instead of the clock to give the time" (Cragg aangehaal in Barnes & Knode 1991:24).⁹⁹ Die verwysing na die fisiese tyd van die dag is dan ook 'n verwysing na die wetenskaplike aspekte van tyd en die liggaam se fisiese en metafisiese teenwoordigheid in tyd.¹⁰⁰

So kan die verklaring van Whitrow (1988:186) dat daar 'n wederkerige wisselwerking tussen tyd en geskiedenis is, toegeskryf word aan die feit dat dit wat waargeneem word, reeds deur die geheue ingelig is en dus 'n voortsetting van die intellek is :

Although our awareness of time is based on psychological factors and on psychological process below the level of consciousness, we have seen that it is also dependent on social and cultural influences. Because

98

Dit is 'n foto wat van Tony Cragg geneem is waar hy op die strand staan (sien illustrasie).

99

Vir die Britse beeldhouer Tony Cragg is fotografie 'n manier om eerstehandse ervarings of estetiese gewaarwordings met betrekking tot materiale en plek vas te vang:

The need to know both objectively and subjectively more about the subtle fragile relationships between us, objects, images and essential natural processes and conditions is becoming critical. It is very important to have first order experiences- seeing, touching, smelling, hearing-with objects and images and to let that experience register (Cragg soos aangehaal in Francis 1991:44).

100

Cragg het in 1973 tydens sy studie by die Royal College of Art, 'n reeks estetiese strategieë ontwikkel en ontdek waarin hy die aspekte van fisiese teorie waar hy materie en denke binne sisteme wat die menslike teenwoordigheid impliseer kon integreer. Sy vroeëre wetenskaplike agtergrond het geswaai na 'n materialistiese estetika waar aandag aan die materiale wat ons sosiale en natuurlike lewe vorm, gegee is. Soos hy later opgemerk het, "...increasingly materialism embraces those activities which were once thought to be purely spiritual in substance and origin" (Barnes & Knode 1991:26).

of these, there is a reciprocal relation between time and history. For just as our idea of history is based on that of time, so time as we conceive it, is a consequence of our history (Whitrow 1988:186).

Vir Cragg is die skaduwee nie alleen 'n herinnering van Newton se waarneminge oor tyd nie, maar bevat dit ook simboliese fragmente van die lewe en werk van die wetenskaplike. Dit is na aanleiding van hierdie werk van Cragg dat ek foto's geneem het van die wisselwerking van my eie skaduwee en die torings. Ek het waargeneem dat my skaduwee wat teen die landskapoppervlakte van een van die torings val, 'n interessante nuwe komposisie vorm en my bewussyn deel laat word van die proses van sedimentasie (fig 18). Die volgende foto (fig 19) is tydens die fotodokumentasie van die skaduwees van die torings geneem en verwys na Gaia, die aarde as vroulike entiteit in die dans van die reën.

In die verwysing na tyd in *Siklus een...sediment* is daar ook 'n verwysing na argeologie in die teksture van oppervlakte van die torings en die gevonde voorwerpe wat daarin ingebed is. Hierin kan velerlei assosiasies gelees word, soos die hedendaagse verbruikerskultuur, herinnering, geskiedenis en die natuur- /kultuurinteraksie. 'n Soortgelyke konsep van argeologie kan waargeneem word in *Stack* (fig 20), waar Tony Cragg 'n verskeidenheid oorskietmateriale uit sy studio geneem het (waarvan sommige deel was van ou kunswerke) en soos geologiese formasies opmekaar gestapel het. Volgens Barnes & Knode (1990:30) dien die stapel wat bestaan uit eierhouers, boumateriaal ensovoorts wat tussen verskillende lae hout ingebed is, as metafoor vir die interaksie tussen kultuur en natuur: "Cragg's imaging of urban refuse as archaeological dig established an evocative metaphor as man's mark upon the earth and the interaction of natural and cultural forces" (Barnes & Knode 1990:30).

In aansluiting hierby beperk die Duitse kunstenaar Ulrich Rückriem homself, soos die minimaliste, tot 'n streng formele morfologie en maak kunswerke waarin die proses die betekenis word. Dit is ook 'n moeilike proses wat baie maklik verkeerd kan verloop. Die wêreld wat gemaak word om die rotsblokke te splits, beeld 'n proses van dekonstruksie uit (fig 21). Daar is ook assosiasies soos die historiese konsep van klip as boumateriaal, 'n gruisgroef wat gevorm word deur die klip wat uit die aarde verwyder word, wat lei tot 'n wisselwerking tussen natuur en artefak in die rotsblokke wat natuurlike materiaal is, terwyl dit beeldhouwerke is wat deur Causey (1998:184) as "urbane in their ancient form" beskryf word. Omdat dit dan ook soos boorkern 'n verwysing na die geologie is, kan dit ook as fragmente van geskiedenis geïnterpreteer word: intervensie, inmenging, ingryping, aftakeling of selfs verminking.

Die werk van Rückriem toon ook visuele ooreenkomste met die vroeghistoriese megalitiese sirkels van *Stonehenge* en kan dus na my mening as skakel tussen my werk en dié van vroeë beskawings dien.¹⁰¹ Terselfdertyd word daar in die metaforiese verwysing na geologie en die daaruit voortspruitende tegnologie, 'n analoog met die wetenskap gevorm wat dan ook die onderliggende intellektuele bewussyn uitlig.

Siklus een...sediment kan ook konseptueel as 'n *positief* van Michael Heizer se *Double Negative* (fig 22) wat 'n insnyding in die aardkors is, gesien word. *Double Negative* is 'n werk wat volgens Andrew Causey (1998:176) sonder enige historiese verwysing is, omdat dit volgens hom uitsluitlik as 'n oefening om reduksie te illustreer gesien kan word waar

101

Die geologiese kliplae in my werk is mensvervaardig en kom as grondstof uit die aarde waar dit in 'n proses van sedimentasie gevorm is, en dus so oud is as die klip van Rückriem en die klipstrukture van *Stonehenge* (die fisiese resultaat van biljoene jare se vorming).

die betekenis van die werk in die negatiewe ruimte lê wat geskep word: "...nothing is added, and the meaning derives from the space that is left and its situation in the wider landscape" (Causey 1998:176). Hierdie werk het wel 'n historiese betekenis. Die feit dat die *mure* van die loopgraaf die geologiese formasie blootstel is inderdaad 'n verwysing na die geskiedenis, tyd en die aarde (fig 23). Die twee diep loopgrawe (wat in die eskarpement van die woestyn insny en parallel loop met die kant waar die plato na die vallei meeglee), is soos diep gange wat beskerming teen die warm son en die felheid van die klimaat bied: "Heizer evokes serious response, using not only the high walls of the cuts but the precipitous ambience of the whole piece to create a kind of landscape sublime" (Causey 1998:176). Heizer verduidelik self waarom die titel van die werk so dubbelsinnig is:

In *Double Negative* there is the implication of an object or form that is actually not there. The title Double Negative is a literal description of two cuts but has metaphysical implications because a double negative is impossible.. There is nothing there, yet it still is a sculpture (Heizer 1984:228).

Hierin kan daar ook 'n verwysing na geografiese oriëntering gesien word waar die kunstenaar sy *merk* maak in 'n area wat moeilik toegang bied tot ander mense. Dan is daar ook verder die teorie dat aardkuns 'n soort manlike intrusie op die vroulike landskap simboliseer. Stephanie Ross (1993:171) verwys na die skaal en omvang van die werke wanneer sy 'n manlike etiket daaraan toeken.¹⁰² Nog 'n rede vir haar uitspraak is dat

102

Dit is ook ironies dat daar met behulp van antieke hulpbronne met die gereedskap van gemeganiseerde moderniteit gewerk word. Klaus Kertess (1986:76) verklaar dat: "Michael Heizer has pushed Modernism toward the ancient builders of megaliths and carvers of the earth's surface-simultaneously backward and forward. Drawing and forming with the tools of industrial engineering and building technology, he has

aardkunswerke soms moeilik bereikbaar as gevolg van die ligging is. Om die werke te besoek, moet die natuur (in menigte gevalle die woestyn), wildernisse ensovoorts aangedurf word. Sy beweer ook dat die werke treffende ooreenkomste met minimalisme toon wanneer dit vanuit die lugruim gesien word (1993:171). Sarah Vowell (1995:15)¹⁰³ ondersteun Ross deur te verklaar: "Confronted with this deep gash in the earth, this still massive assault of bulldozers on an innocent, ancient table of land, I can understand feminist readings of the piece as a violation" (Vowell 1995:15).

'n Verdere werk van Michael Heizer, *Displaced/Replaced Mass*, in Silver Springs, Nevada (fig 24),¹⁰⁴ bestaan uit drie granietrotsblokke wat op 'n hoogte van 3,000 m in die Sierra Berge met dinamiet losgeskiet is, en die 100 km afstand op laaigrawe afgebring is (120 m verder) na die Groot Woestynvlakte, waar dit in gepleisterde gate geplaas is.¹⁰⁵ Die granietblokke, die kleibed van die vlakte en die sement waarmee die gate gepleister is, is alles dieselfde kleur: "The rock was grey, the concrete

blended the tenets of Quetzacoatl with those of Marcel Duchamp, the history of art with the history of earth."

103

Sarah Vowell, skrywer van die artikel "Looking for Land Art", het die werke van aardkunsenaars van die 1970's besoek waarna sy duidelik ontsteld is oor die *verminking* van die aarde wat in die naam van kuns gedoen word (1995:15).

104

Michael Heizer se uitgrawings en begrawings verwys volgens Causey (1998:176) na pregeskiedenis, omdat daar volgens hom (Causey) geen historiese verwysings in die werk is nie. Wanneer na die formele eienskappe van aardwerke gekyk word, kan 'n mens wel so 'n afleiding maak, soos wat verskeie outeurs en historici maak. Postmoderne denke laat egter baie ruimte vir interpretasie toe, en die feit dat Heizer ekologiese verskynsels aanspreek en benut in 'n *proses* wat gedokumenteerd word, kan sy werke in 'n postmoderne paradigma inpas - ten spyte van moderne (visuele) eienskappe. Modernisme is ook nie (soos reeds genoem) geheel en al mee weggedoen nie, en van die beginsels (soos byvoorbeeld minimalisme) is nog steeds geldend - in die politiek, filosofie, onderwys, ensovoorts - en word gereeld deur kontemporêre kunstenaars binne 'n postmoderne konteks gebruik.

105

Die rede vir hierdie beweging van Heizer is die vulkaniese verskuiwing in die Sierras wat millenas vantevore veroorsaak het dat die graniet vanaf hulle oorspronklike area, negeduisend voet hoër in die Sierra Mountains te lande gekom het (Causey 1998:176).

was grey, the entire work was colourless. The materials were chosen for their nature and application" (Heizer 1984:228). Hy het die fisiese geologiese proses omgedraai deur die rotsblokke in hulle oorspronklike posisie terug te plaas en hierdeur kan ons waarneem dat sy aksie nie alleen visueel rasioneel was nie, maar ook volgens hom histories ooreenkomstig in die sin dat hy die geskiedenis wou *regstel*. Verder is dit ook belangrik om daarop te let dat Heizer *plekspesifiek* werk en nie op 'n arbitrêre wyse te werk gaan nie. Christopher Tilley (1994:15) verwys daarna as 'n geografiese belewenis van plek as hy sê:

Personal and cultural identity is bound up with place; a topo-analysis is one exploring the creation of self-identity through place. Geographical experience begins in places, reaches out to others through spaces, and creates landscapes or regions for human existence.

Heizer se *landskappe* ¹⁰⁶ het nie slegs kritiese reaksies van kunsskrywers ontlok nie. Kunstenaars soos Alan Sonfist (wat dieselfde tyd as Heizer begin werk het) het negatief gereageer op Heizer se woestyntekeninge deur te verklaar dat hy (Sonfist) nooit in die woestyn sou gaan nie omdat 'n menslike *voetspoor* so lank as twintig jaar neem om uit te wis. Sy kritiek teen Heizer was ook op die oënskynlike sinnelose beskadiging van die aarde gemik. Sonfist het ook volgens Malcolm Miles (1997:185) gesê dat Robert Smithson (met verwysing na Smithson se *Spiral Jetty*) nie werklik bemiddelend tussen die ekologie en industrie optree nie, maar homself

106

Heizer se akute belangstelling in die ekologie kan ook gesien word by Buffalo Rock (naby Ottawa, suid-wes van Chicago) waar hy 'n onherbergsame landskap wat erg deur steenkoolmynbedrywighede geërodeer is, in 'n ontspanningspark omskep het. Hy het die Great Serpent Mound wat deur Amerikaanse Indiane in Adams County gebou is (gekompakteerde grond in die vorm van 'n slang - 376,4 m lank - wat soos die Nazca geologiese gebaseer is op wiskundige berekening van die stand van die sterre) as bron van verwysing gebruik en Efligy Tumuli Sculpture, Water Strider-, Frog-, Catfish-, Turtle-, en Snake Efligy in 1985 voltooi. Hierdie projek, waar die *verminkte* aarde heelgemaak word en weer 'n spirituele betekenis kry, het twee jaar geduur. (Kertess:1986:76).

uithuur om die landskap wat deur mynaktiwiteite geskaad is, te versier. Hy het gevoel dat die aarde eerder gevoed moet word en dat die gemeenskap eerder ingelig moet word ten opsigte van die werk (deurdat dit toeganklik is) en hoe dit die ekologie beïnvloed. (Miles 1997:185).

Sonfist se *Time Landscape* (fig 25) is 'n illustrasie van sy siening dat ekologiese kuns eerder in die gemeenskap gemaak moet word, en ek haal 'n gedeelte van die voorstel aan wat by die Metropolitaanse Kunsmuseum van New York deur hom ten opsigte van die werk ingedien is:

I propose to create a 'Time Landscape', a restoration of the natural environment before Colonial settlement, for the Metropolitan Museum in the North-east corner of the grounds. I have a broad plan that could affect the whole city, for which the sculpture at the Metropolitan would be a model: the museum would be a nexus for the art of historical ecology. Throughout the complex urban city I propose to create a series of historical 'Time Landscapes'. I plan to reintroduce a beech grove, oak and maple trees that no longer exist in the city. Each landscape will roll back and show the layers of time before the concrete of the city...The concept of what is public monument, then, is subject to re-evaluation and redefinition in the light of our greatly expanded perception of what constitutes the community. Natural phenomena, natural events and the living creatures on the planet should be honoured and celebrated along with human beings and events (Sonfist 1998:257).

Ingrypende kuns soos die *Time Landscapes* van Sonfist word deur Malcolm Miles (1997:205) as sosiale kritiek teen die institusionalisering van konvensionele beeldhouwerke gesien:

Its roots range from the social sculpture of Joseph Beuys to 1960's happenings and the influences of Marxism, feminism and ecology ...the strategy involves a redefinition of art as a critical realism which does not record urban experiences but seeks to change them according to ideas of social justice and community (Miles 1997:205).

Hieruit kan ons aflei dat *kuns as 'n kritiese realisme* gaan oor die sosiale kommentaar wat met betrekking tot die omgewing gelewer word. Sonfist se werk, wat onder meer die aanplanting van inheemse bome uit die verlede behels, gaan hier oor geskiedenis, die selfregulerende sisteem van Gaia en die interaksie van mense met die grond.

Soos die werke van Heizer, Cragg, en Sonfist gaan my werk ook oor die grond en die argeologiese lae waarin die geskiedenis van die aarde blootgelê word. Die gevolgtrekking waartoe ek gekom het, is dat my werk so verstrengeld raak in konsepte dat daar uiteindelik nie meer 'n duidelike onderskeid tussen al die verskillende konsepte gemaak kan word nie. Die een is 'n analoog van die ander, en dit is hierdie fassinerende dialoog wat plaasvind wat ek in aspekte van my eie werk bespeur waar die samestelling van geologiese konsepte soos die gelaagdheid van die aarde na geskiedenis en tyd, kartering, na ruimtelike oriëntering en die gevonde afvalmateriaal na 'n verbruikerskultuur verwys.

Om aan *Siklus een...sediment* 'n *plekspesifieke* identiteit te gee, is die werk (soos reeds vermeld) aanvanklik in my onmiddellike omgewing uitgestal. Vir die evaluering is dit egter in die middelste saal van die US kunsgalery as deel van 'n volledige tentoonstelling uitgestal. Deur dit uit die landskap te verwyder, verloor dit nie noodwendig betekenis nie, maar verkry addisionele betekenis soos argeologie as museumstuk,

landskapstudie, rariteit as fetisjisme ensovoorts. Andrew Causey (1998:172) sê dat land- of aardkuns nie noodwendig in die landskap hoef te wees nie, maar uit die landskap verwyder kan word om as 'n installasie in 'n galery ten toon gestel te word omdat die betekenis van land- of aardkuns vir hom tussen polariteite lê (diskoers tussen landelik en stedelik, oop en toe, versprei en gesentreerd, binne 'n proses van verandering, verwydering, en transformasie). Die betekenis van die voltooide produk is dan ondergeskik aan die proses waardeur gegaan is om die werk te vervaardig en daarom is die reise, opmetings, kartering, navorsing en skryfwerk (dokumentasie) wat in 'n galery ten toon gestel word, deel of verteenwoordigend van die kunswerk.

3.2.2 *Siklus twee...thohoyandou en konglomeraat*

In *Siklus twee...thohoyando en konglomeraat*, word fragmente van boorkern en selfvervaardigde kern in 'n lang ry op die vloer geplaas as verwysing na die gat wat in die aarde geboor word om die boorkern uit te trek. Klipkern word nie slegs uit die aarde geboor om na die geskiedenis van die aarde te kyk nie, maar word ook deur geoloë gebruik om vas te stel watter ontginbare minerale daar is. Die boorkern dien dus 'n tweërlei doel: eerstens as geografiese oriëntering ten opsigte van plek en tweedens om die natuurlike bronne van die aarde te ontdek.

Die eerste deel van die werk *Siklus sewe...konglomeraat* (fig 26) word spesifiek op so 'n wyse uitgestal om 'n verwysing na argeologie, en die plek wat ons oorblyfsels uiteindelik in die lae van die aarde sal inneem, te wees. Dit het ook betrekking op fragmente van bestaan wat weer deel

word van die aarde waaruit dit aanvanklik ontstaan het.¹⁰⁷ Die fragmente word as nuwe lae gedeponeer, gekompakteer en vorm dan uiteindelik die buitenste laag van die aardkors.

Hierdie eerste deel, *Siklus twee...konglomeraat* is na aanleiding daarvan 'n verwysing na die samestelling van kulturele ideologieë waar natuurlike en vervaardigde boorkern of konglomeraat soos die boeke in 'n biblioteek in rye lê. In die verwysing na 'n biblioteek het dit 'n onderliggende betekenis van die intellektuele bewussyn. Soos in die geval van fotografie is biblioteke vir my genoteerde oomblikke in die geskiedenis van die intellektuele bewussyn van die mens wat deur die lees daarvan in 'n mate *tydloos* word. Die leser word deel van 'n ritueel wat op sigself ook 'n siklus vorm - van die skrywer tot lesers wat interpreteer en weer 'n eie betekenis toevoeg.

Soos reeds vermeld, beteken die woord konglomeraat 'n samestelling van verskillende dele en word in die verwysing na geskiedenis en kultuur in 'n postmoderne ekofeministiese sin gelees en geïnterpreteer. In hierdie konteks kan dit gesien word as 'n metafoor vir die simbiose of samesmelting tussen natuur en kultuur. Geskiedenis word hier dus 'n proses om konglomeraat (in die sin van verskillende komponente van 'n bepaalde ideologie) te lees.

Geskiedenis in die gelaagdheid van die aarde kan ook waargeneem word in Karel Nel se tapisserieë wat vir die Gencor-versameling geskep is (fig 27). Hier het hy geologiese boorkernkern as vertrekpunt gebruik en die

¹⁰⁷

En steeds in 'n siklus voortgaan.

tapisserieë ontwerp om vier belangrike metale ¹⁰⁸ in die Gencor portfolio te demonstreer:

Nel embarked on research with Gencor's geologist Eric Tweedie, to find a concept that would suit the commission and underpin his designs. Investigative geological cores, used in the exploration of mineral wealth, suggested an apt motif that could readily be adapted to Nel's style, which typically focuses on symbols and essences rather than mimetic representation. Core mappings and materials provided interesting coded elements, which also supplied rich surface detail and texture suitable for Marguerite Stephens and her team of weavers, who utilised a wide range of colours to give a sumptuous visual effect (Rankin 1997:62).

Deur geologiese strata (ontoeganklik en hard) met sagte wol (sag en toeganklik) te weef, ontstaan dieselfde dubbelsinnige betekenisse wat in my werk gelees kan word. Verder beeld Nel mynbou uit - die patriargale domein van oorheersing, deur gebruik te maak van die weefproses (deur vroue) wat tradisioneel aan vroue toegedig word. Hierdie werk kan verder ook gelees word as 'n verwysing na konglomeraat en argeologie, deurdat simbole wat met mynbou verband hou (mens se teenwoordigheid en aandeel) in die strata ingewef is. Weef is verder 'n interaktiewe proses en ook op 'n metaforiese wyse beduidend op die interverbondenheid van die natuur en kultuur. Dus kan Nel se werk verder ook as metafoor gesien word vir die sosiale struktuur en bestaande hiërargieë.

Siklus twee...thohoyandou (fig 28) as *die plek van die mense* en metafoor vir die aarde as bewoonde (kolonisasie) verskynsel is die tweede deel van siklus twee wat uit lugfoto's van Thohoyandou bestaan om as

¹⁰⁸

Die vier metale wat Nel gekies het, is goud, steenkool, magnesium en platina.

verwysing te dien na plek, geografiese oriëntering en mense se merke van bestaan. Die foto's is in stroke gesny (om gelaagdheid voor te stel) en in 'n uitgediende kernkas op 'n laag gips gemonteer. Onderaan die foto's is 'n ry boorkern en selfgemaakte konglomeraat uitgestal. Die spesifieke kernkas het drahandvatsels en kan ook 'n draagbaar voorstel, waar die wêreld (Gaia) as't ware vandag in 'n draagbaar voorgestel kan word en versorging nodig het.

Johann Rossouw verwys na Pierre Lévy wat in sy voorlaaste boek, *World Philosophie*, beweer:

[D]ie huidige globaliseringsproses kan verstaan word as die derde en finale fase in 'n reuse-historiese wêreldproses. Volgens Levy was die eerste fase die ontstaan van die mensdom; die tweede fase die verspreiding van die mensdom oor die aardbol vanaf die einde van die Neolitiese tydperk; en die huidige tydperk die hereniging van die mensdom via globalisering (Rossouw 2002:6).

Maar omdat die huidige globaliseringsproses veral gekenmerk word deur die grondige herdefiniëring van ons ervaring van ruimte, word lokale ruimtes volgens Rossouw (2002:6) vandag meegesleur in die opkoms van 'n globale ruimte wat veroorsaak dat kulture mekaar beïnvloed en selfs domineer:

Die globaliseringsproses is dus terselfdertyd die radikaalste moontlikheid tot die skepping én vernietiging van die wêreld, van ons leefwêreld, van die planeet, maar ook van die blote moontlikheid om in die wêreld te wees. As die wêreld nie meer 'n moontlikheid is nie, maar 'n voldonge feit, word ons diepste menswees bedreig (Rossouw 2002:6).

Die lugfoto's wat vir *Siklus twee...thohoyandou* gebruik is, is vanaf 'n private opmetersfirma verkry wat bevolkingspatrone en die voorkoms van nedersettings bestudeer. In die lig van Rossouw se beweringe is dit vir my opvallend dat die geografiese merke vanuit die lugruim van die hedendaagse tydvak, getuie is lewer van 'n geïndustrialiseerde samelewing wat vergelyk kan word met die uitleg en werking van 'n mikroskopiese.¹⁰⁹ Selfs deur onbewoonde dele sien 'n mens hoe paaie en treinspoore soos lewensare verbindingslyne vorm wat uiteindelik 'n enkele samehorende sisteem verteenwoordig en dat daar min dele in die wêreld is wat nie deur die mens *aangeraak* is nie.

Die ooreenkoms met die mikroskopiese is dan ook geen toevalligheid nie. Ons beleef tans 'n *globaal informatiewe* tydgleuf, waar alles wat plaasvind, die gevolg is van aksie op interaksie (soos 'n kettingreaksie - beduidend op die siklusteorie). Daar is ook katastrofiese ooreenkomste. So kan 'n besige oorweg wat gesluit word, of fabriek wat op 'n onoordeelkundige wyse van afval ontslae raak, byvoorbeeld vergelyk word met die verskillende komponente van 'n stroombaan wat per ongeluk kontak maak en 'n kortsluiting veroorsaak. Alles kom tot 'n chaotiese stilstand.

Die oppervlakte van die aarde wat uit die lugruim waargeneem kan word, is verder ook vir my 'n geografiese oriëntasie ten opsigte van die heelal en waar ek my bevind. Die feit dat ons om en in 'n aarde bestaan wat deel is van 'n oneindige uitspansel waar siklusse weer en weer herhaal word,

109

Tydens 'n vliegryt tussen Johannesburg en Kaapstad het ek tot die gevolgtrekking gekom dat daar verrassende ooreenkomste in die merke op die oppervlakte van die aarde en die visuele voorkoms van 'n mikroskopiese is (fig 29, fig 30).

laat 'n mens soms die realiteit van bestaan bevraagteken.¹¹⁰ Die oppervlakte van die aarde vanuit die lugruim is ook verder soos 'n globale geografiese kaart wat voor 'n mens oopvou waar die natuurlike prosesse van verwerking en erosie in driedimensionele vorm waargeneem kan word, soos wanneer lugfoto's byvoorbeeld deur 'n stereoskoop¹¹¹ bestudeer word.

So is die geografiese kaarte (fig 31) van Guillermo Kuitca van Buenos Aires ook (benewens die feit dat dit 'n perseptuele waarneming is), 'n refleksie van menslike obsessie. Die landkaarte wat hy op objekte soos beddens, glas en die mure van vertrekke skilder, het volgens hom te doen met die "human condition" en is nie werklik geopolities van aard nie. Dan is dit ook opmerklik dat hy nie opsetlike betekenis in die kaarte soek nie en hulle eerder as abstrakte skilderye beskou waar hy gefassineerd is deur die vorms en plekname (en assosiasies deur woordespel opbou). Paolo Herkenhoff en Geri Smith (1991:94) skryf die volgende oor hierdie obsessie van Kuitca:

Frequently he will simply be intrigued by the force of a particular image, or the sound of the place. Each city block in *Mainline Grid* (1990), a map of Bogotá, Columbia, for instance, is marked out with syringes... In *Cold Steel Streets* (1990), small words are used to define the streets of Stockholm. And in an untitled map of Canberra, Australia, they're marked by thorns (Herkenhoff & Smith 1991:94).

110

Vanuit 'n eksistensiële perspektief waar ons betrokkenheid met plek of *topoi*, die "sense of place" (Tuan 1974:6) op 'n bewustheid van ons lewenswêreld dui, moet dit in gedagte gehou word dat alle kennis van ons wêreld 'n gegewe is. Relph (1981:104) verduidelik: "Phenomenology discloses and elucidates what we experience and how we experience it. This involves probing behind what we take for granted in everyday living and thinking..."

111

'n Stereoskoop is 'n apparaat wat deur geoloë/geograwe gebruik word om lugfoto's van die aardoppervlakte driedimensioneel waar te neem.

Christopher Tilley (1994:18) is van mening dat geografiese ruimtes sonder identifisering (deur middel van name) betekenisloos is en derhalwe nie kan bestaan nie. Dus is die toekenning van plekname op kaarte volgens hom 'n belangrike proses waar die sosiale ervaring hierdeur historiese konnotasies verkry: "an unnamed place on a map is quite literally a blank space. Names may create places of human import; but do so in relation to the raw material at hand" (Tilley 1994:18).

Ten slotte gaan *Siklus twee...thoyohando en konglomeraat* uiteindelik oor die argeologiese en ideologiese konglomeraat wat deur die sosiale struktuur, en eienaarskap (deur taal of name) gevorm word. Menslike aktiwiteite word so in die landskap ingegraveer dat elke koppie, boom, nedersetting of terrein 'n biografiese ervaring word in tyd en herinnering (Tilley 1994:27). Die ekologiese argument in hierdie werk lê in die betekenis van verantwoordelike eienaarskap, wat eintlik 'n illusie en paradoks is, want alhoewel die mens nie sonder die natuurlike lewe en die aarde kan bestaan nie, is die natuurlike lewe en aarde glad nie afhanklik van die mens nie. Die natuurlike lewe kan totaal onafhanklik (indien nie beter nie) sonder die mens voortbestaan.

Verantwoordelike eienaarskap gaan vir Plumwood (1993:194) gepaard met respek, viendskap, sorg en erkenning van interafhanklikheid, met spesifieke verwysing (en teregwysing) na die ontkenning van afhanklikheid deur die dominante kultuur wat op rampspoedige gevolge afstuur:

The logic of domination and the deep structures of dualism create 'blind spots' in the dominant culture's understanding of it's relationship to the biosphere, understandings which deny dependency and community to

an even greater degree than in the case of human society. The distorted perceptions and mechanisms of denial which arise from the master rationality are an important reason why the dominant culture which embodies this identity in relation to nature cannot respond adequately to the crisis of the biosphere and the growing degradation of the earth's natural systems (Plumwood 1993:194).

'n Verdere gevolgtrekking wat ek gemaak het is dat die lugfoto's van geïndustrialiseerde samelewings eietydse tekeninge produseer, en so ook beskrywend is van die heersende sosiale tegnologiese en wetenskaplike milieu wat deur die kontemporêre mens geskep is. Die tekeninge van die Nazca-bewoners was na my mening 'n beskrywing van hulle tegnologiese en wetenskaplike milieu en hierin kan ek in beide gevalle 'n bewustelike obsessiewe drang na patronering en geografiese oriëntering bespeur wat beduidend is van die onveranderde bewussyn.

3.2.3 *Siklus drie ...genesis en patrys*

Ter aansluiting hierby is *Siklus drie ...genesis en patrys* (fig 32) 'n geografiese oriëntering ten opsigte van die plek waar ek woon. Dit bestaan uit sewe identiese lugfoto's van die Papegaaiberg-area wat binne twee lae voering geplaas is (fig 33). Dit is met hars deurdrenk om dit deursigtig te maak. Die voering, wat gewoonlik gebruik word tussen lae materiaal om dit te verstewig, is 'n metaforiese verwysing na die proses waarna Jack Burnham (1973:256) verwys as hy sê dat ritueel die voering is tussen natuur en kultuur. Hiermee bedoel hy dat as ekologie die sintaksis van natuur is, ritueel dan die daaglikse "...procedural counterpart in Culture" is:

While ecology is simply the way of nature, ritual has to be learned and

adhered to. One of the truisms of ecology is that the only test of Nature is the ability to remain. Two hundred years of technical domination has given us an illusionary sense of our own permanence (1973:256).

Burnham verwys na tegniese dominansie wat 'n illusie van permanensie skep. Tegniese dominansie is, soos in die vorige hoofstuk bevind is, die resultaat van patriargale dominansie wat eintlik blind is vir die katastrofiese invloed wat tegnologie op die aarde het. Daar is om hierdie rede stukkende blinderbande (van my klaskamer) in vertikale stroke op elke lugfoto geplak. Die afwesigheid van die blinders, wat veronderstel is om oop en toe te maak, stel die paradoks van *sien* en *sien sonder om te sien* ten opsigte van die natuurlike omgewing en die aarde as lewegewer voor.

Die natuurlike omgewing of geografiese ruimte wat ons in ons alledaagse lewe beleef, word deur Christopher Tilley (1994:16) as perseptuele ruimtes beskryf. Dit is 'n egosentriese ruimte wat in 'n individuele persepsie van afstand, rigting, natuurlike objekte en kulturele manifestasies gegrond is:

A perceptual space is one that links patterns of individual intentionality to bodily movement and perception. It is a space of personality, of encounter and emotional attachment. It is the constructed life-space of the individual, involving feelings and memories giving rise to a sense of awe, emotion wonder or anguish in spatial encounters. Such a space may as often as not be felt rather than verbalized. It creates personal significances for an individual in his or her bodily routines - places remembered and places of affective importance (Tilley 1994:16).

Om my geografiese oriëntering te verpersoonlik, het ek van my spesifieke omgewing foto's geneem om 'n perseptuele dokumentasie (my persepsie van my omgewing) van my eksistensiële ruimte en plek weer te gee. Dit bestaan uit sewe foto's van die panorama wat vanaf my voordeur sigbaar is van die plaas Middelvlei (fig 34). Die foto's is om sewe-uur in die oggend in die verloop van een week geneem. Die rede vir die spesifieke tyd van die oggend is, eerstens, die sewesiklus-ritueel-idee, en tweedens is dit ongeveer die tyd wat ek van my huis vertrek om werk toe te gaan. Dit is altyd opvallend dat die lig (kleur) en atmosfeer baie wisselvallig is en nooit werklik dieselfde lyk nie. Verder is die eerste optiese verskynsel van my omgewing wat ek in die oggend waarneem, die landskap voor my deur en wat dus deel van my eksistensiële ruimte uitmaak. Tilley (1994:23) beskryf dit so:

The landscape is an anonymous sculptural form always already fashioned by human agency, never completed and constantly being added to, and the relationship between people and it is a constant dialectic and process of structuration: the landscape is both medium *for* and outcome *of* action and previous histories of action. Landscapes are experienced in practice, in life activities.

Om op te som, is hierdie derde siklus 'n bevestiging van my eksistensie en perseptuele ruimte. Eerstens het ek die spesifieke plek waar ek woon as geografiese ruimte ondersoek en tweedens my persepsie van die spesifieke ruimte waar ek my bevind. Hierdie werk, wat elke oggend se ritueel beskryf, is vir my 'n bevestiging van my oortuiging dat ek as een van die fragmente van 'n sosiale orde, basiese rituele behoeftes het, en dat daar op dié wyse 'n eie mitologie geskep kan word wat weer 'n

fragment van tyd in geskiedenis word.¹¹²

3.3.4 *Siklus vier...patryssediment*

Tyd is ook een van die belangrikste komponente wat by ekologiese kuns betrokke is vanweë die aard van die ondersoeke en eksperimente wat soms maande en selfs jare neem om resultate te lewer. So is my volgende werk 'n aaneenlopende projek wat reeds die afgelope vier jaar aan die gang is. *Siklus vier...patryssediment* (fig 35) bestaan uit die opgerolde dons wat uit die tuimeldroër se filtreerder kom. Omdat my vroeëre werke gemoeid was met argeologie en geologie in die gelaagdheid van die aardkors, het ek dadelik die visuele en konseptuele ooreenkomste tussen die verskillende lae van die dons en boorkern opgemerk (fig 36).

Om wasgoed te was, is verder 'n tradisionele vroulike aktiwiteit. Ek het sodoende 'n alledaagse huishoudelike ritueel in 'n kunswerk omskep. Mierle Laderman Ukeles gee 'n baie goeie verduideliking hiervan:

I am a woman. I am a wife. I am a mother (Random order). I do a hell of a lot of washing, cleaning, cooking, renewing, supporting, preserving etc. Also, (up to now separately) I 'do' Art. Now I will simply do these everyday things, and flush them up to consciousness, exhibit them, as Art (Krug 1999: <http://www.getty.edu/artednet/resources/Ecology/Issues/ukeles.html>).

112

Die rede vir my persepsie van die gefragmenteerdheid van tyd is dat ek tyd vanuit my eie geografies georiënteerde persepsie waarneem wat veronderstel dat die konsep van tyd 'n oneindige proses van transformasie (gefragmenteerd) verteenwoordig, wat in 'n sirkelsiklus plaasvind. Daarop baseer ek ook my oortuiging dat die intellektuele bewussyn basies dieselfde bly, want soos in die natuur, vind daar in die geskiedenis van die sosiale omgewing patrone van herhaling plaas; dit word net in 'n ander konteks gesitueer.

Deur die tentoonstelling van hierdie dienslewering aan die gesin word die alledaagse negatiewe aktiwiteit om wasgoed te was (in my geval) in 'n kreatiewe positiewe proses omskep. Elke bondel wasgoed produseer 'n ander kleur en tekstuur (daar is ook allerhande interessante voorwerpe wat uit sakke kom in die lae ingebed). Elke samestelling verskil ook totaal van die vorige omdat dieselfde klere nie altyd saam in die was beland nie. Die ritueel van filtreerder skoonmaak (ongeveer elke tweede of derde week) is altyd vir my baie opwindend omdat ek dan weer kan sien hoe die nuwe lae lyk wat deur die klere wat my gesin dra gevorm is - waarvan daar op een vag soms tot soveel as nege verskillende lae is.

In *Siklus vier...patryssediment* word daar 'n parallel getrek tussen die klere en tyd. Daar word na die fisiese klere verwys deur die afval of fragmente daarvan te versamel in die vorm van tuimeldroërdons en die tyd wat dit vir menslike afval neem om die lae van die strata van die aarde te vorm. Die klere wat ons dra, is verder ook die beeld of selfs *masker* waarmee ons identifiseer en deur ander geïdentifiseer wil word.

Hawelose mense word vanweë hul voorkoms en disposisie as marginale kreature ervaar en behandel. In Amerika het die kunstenaarskrywer Lois Nesbitt verlore klere (wat in die strate van New York opgetel word) versamel, dit vir een maand eksklusief gedra en daarna in galerye ten toon gestel. Deurdat sy hierdie disparate klere gedra het, het sy die rol van 'n vertoonkunstenaar aangeneem wat op 'n alternatiewe wyse as katalisator vir die konsep van tyd in die transformasie en die ruimte van

marginale voorwerpe ¹¹³ dien. So lewer sy kommentaar oor die oorfloed en beskikbaarheid van bruikbare materiaal waar konsepte van nut en nutteloosheid uitgelig word (Nesbitt 1995:2).

Die ekologiese argument in hierdie werke lê vir my in die onderliggende betekenis van sinvolheid en sinneloosheid waar die dons die afval is van die klere wat ons dra en die verlore klere nutteloos is. Dit hoort eintlik op 'n vullishoop en nie werklik in die elitistiese behoudendheid van 'n galery nie. Terselfdertyd verwys dit na tyd, geskiedenis, en is in die verwysing na die klere wat ons dra, 'n sterk politieke metafoor in die sin dat dit die versinnebeelding is van 'n persoonlike mitologie wat geskep word. ¹¹⁴ Die klere verwys ook na konsepte van 'n verbruikerskultuur soos produksie, verbruik en weggooi. Hierdie proses word só deur Karl Marx (1973:91) beskryf:

Consumption produces production... because a product becomes a real product only by being consumed. For example, a garment becomes a real garment only in the act of being worn; a house where no one lives is in fact not a real house; thus the product, unlike a mere natural object, proves itself to be, becomes a product only through consumption. Only by decomposing the product does consumption give the product the finishing touch.

Samevattend kan gesê word dat die opgerolde dons wat in hierdie werk

113

Met die gebruik van die term *marginale voorwerp* word daar bedoel dat dit as 'n voorwerp nie werklik enige nut of funksie het in die sin dat dit aan niemand behoort nie, maar wel nog gedra kan word. Dit het dan in hierdie sin 'n paradoksale betekenis van *niks* en *iets*.

114

Die klere wat ons dra, is gewoonlik die eerste inligting oor ons bepaalde intrinsieke eienskappe en voorkeure wat ons aan die sosiale omgewing wys.

die klere van my gesin verteenwoordig, fragmente van herinnering is. Die rede hiervoor is dat ons in die daaglikse gang van ons lewe aan ons omgewing, ander mense, diere, en so meer raak en so fragmente uitruil. Dit is verder ook 'n algemene feit dat daar oral om ons, in die ruimte om ons, as gevolg van die dekonstruktiewe aard van materie, bestaansfragmente is wat rondsweef (ons eie ook), en in die proses van neersetting (die gevolg van swaartekrag) word van hierdie fragmente as deel van die aardkors op ons neergeset. In die wasmasjien (skoonmaakproses) word die meeste van hierdie fragmente verwyder en word dit in lae op die filter van die tuimeldroër as sediment neergeset. Hierin kan die postmoderne siening van dekonstruksie gelees word. Die fragmente verteenwoordig nie die vernietiging van die klere nie, maar die ewigdurende voortsetting daarvan is in die vorm van die dons wat nou 'n nuwe betekenis in 'n ander konteks verkry:

[D]econstruction as a way to keep the event of tradition going, to keep it on the move, so that it can be continually exposed to a certain revolution in a self-perpetuating auto-revolution...affirms what is to come, à venir, which is what its deconstruction of the present, and of the values of presence, is all about...everything in deconstruction is organized around what Derrida calls l'invention de l'autre, the in-coming of the other, the promise of an event to come, the event of the promise of something coming (Caputo1997:37,42).

Die opgerolde dons, die resultaat van 'n projek wat oor 'n tydperk van vier jaar strek (en nog steeds voortgaan), is vir my verder 'n illustrasie van die persepsie wat ons het van die oorganklikheid van tyd teenoor die *tydloosheid* van tyd, met verwysing na Hawking (1988:143) se verduideliking van die relatiwiteit van tyd en dat daar nie so iets as absolute tyd bestaan nie:

[T]he discovery that the speed of light appeared the same to every observer, no matter how he was moving, led to the theory of relativity - and in that one had to abandon the idea that there was a unique absolute time. Instead each observer would have his own measure of time as recorded by a clock that he carried: clocks carried by different observers would not necessarily agree. Thus time became a more personal concept, relative to the observer who measured it (Hawking 1988:143).

Dit herinner ook aan die opeenvolgende aard van persepsie van Dewey se teorie oor die tyd/ruimte verhoudings in die omgewing waar verskillende mense verskillende eerste indrukke vorm van visuele informasie omdat perseptuele ervaring 'n individuele manifestasie is (Kaupinnen 1990:17). Dit is met hierdie konsepte in gedagte dat die opgerolde dons vir tentoonstelling in 'n lang ry opmekaar gestapel is, tesame met metaforiese betekenis van konglomeraat wat verwys na geskiedenis, sosiale struktuur, herinnering in die oorganklikheid van tyd, museumstuk ensovoorts wat dit impliseer.

Die oorganklike eienskap van tyd verwys ook na die onderskeid wat ons tussen verlede, hede en die toekoms maak. Hieroor skryf James Whitrow (1988:23):

Although dependent on memory, our sense of personal identity is closely associated with the durational aspect of time. Man's discovery that he, himself, like other living creatures, is born and dies must have led him intuitively to try to circumvent the relentless flux of time by seeking to perpetuate his own existence indefinitely.

In aansluiting hierby skryf die geograaf Doreen Massey (1994:257) dat tyd saam met ruimte in 'n dualisties gevormde konsep bestaan waar tyd betrekking het op geskiedenis, vooruitgang, beskawing, wetenskap, politiek en rede, terwyl ruimte betrekking het op reproduksie, nostalgie, emosie, estetika en die liggaam.

Hieruit kan ek dan ook aflei dat die werk wat ek maak, soos ekologiese werk, betekenis kry in tyd en ruimte waar die uiteindelijke produk nie so belangrik is as die proses wat plaasgevind het tydens die totstandkoming van die werk nie. In my volgende werk *Siklus vyf...beaumontsediment* (fig 37), vind ek dat dit relevant is vir die geskiedenis van die aarde omdat afval as die fabrikasies van tyd argeologiese betekenis verkry.

3.3.5 *Siklus vyf...beaumontsediment*

Hierdie werk het ontstaan as die gevolg van frustrasie na vrugtelose pogings om leerders van my oggendklasse so ver te kry om minder te mors.¹¹⁵ Afvalfragmente van kunsaktiwiteite in 'n klaskamer het soms die mees estetiese aangename taktiele eienskappe, en ek het (met verwysing na die tuimeldroërdonsprojek wat toe reeds drie jaar aan die gang was) besluit om 'n jaar lank klaskamerafval te vergaar. Hierdeur het ek die eentonige proses van skoonmaak na 'n proses van herwinning omgeswaai deur elke dag se afval op te vee en in 'n vel bruinpapier toe te draai. Die klaskamerafval, wat bestaan uit stukkies kryt, oliepastelle, gebreekte potlode, briefies, fragmente van allerhande kleure papier ensovoorts, toon vir my ooreenkomste met die selfgemaakte boorkern wat

115

Die kunssentrum waar ek werk vereis dat personeel sekere ure in die oggende by laerskole klasgee. So het dit gebeur dat ek in 2001 en 2002 vir drie dae in die week die eerste twee en drie periodes by Beaumont Primary in Somerset-Wes skoolgehou het. Omdat daar gevolglik 'n hele paar kunsonderwysers is wat die klas deel, word daar verwag dat die klaskamer skoon agtergelaat word.

ek in vroeëre werk gebruik het. Soos in die geval met die tuimeldroër se dons, het ek die moontlikheid van geologiese en argeologiese betekenis in die opgevede fragmente oorweeg.

Die klaskamerafval van *Siklus vyf...beaumontsediment* (fig 38) is in bruin papiervelle toegedraai wat die helder kleure en teksture bedek. Daar het egter 'n probleem ontstaan by die wyse van aanbieding, want elke ander moontlike wyse as die bruinpapier waarin dit toegedraai is, sou die betekenis van die werk verander, want dit was deel van die daaglikse ritueel van vee, optel en toedraai. Die eindproduk was vir my nie so belangrik soos die proses waardeur gegaan is om die fragmente te versamel nie, en daarom word dit dan net so in die oorspronklike vorm uitgestal om sodoende nie die betekenis te verander nie - behalwe dat al die pakkies nou oopgemaak is en soos wetenskaplike monsters uitgestal word (fig 39). Soos fig 39 waargeneem kan word in het ek, soos in die eerste siklus, ook hier 'n foto geneem van my skaduwee wat oor die fragmente val en kom daar betekenis soos my liggaam se fisiese en metafisiese teenwoordigheid in tyd en ruimte as deel van die ritueel ter sprake.

Wolfgang Laib se werke weerspieël 'n soortgelyke versamelobsessie waar tyd en ritueel sy werk *vorm*. Hy vergader stuifmeel van blomme in verskillende seisoene waarmee hy dan kunswerke skep. Hier is die kunswerke ook nie vir hom so belangrik as die ritueel waardeur hy gaan tydens die oes en prosessering van die delikate geel poeier nie. Die manier waarop hy die werk ten toon stel, is dus ondergeskik aan die betekenis van tyd en ruimte (fig 40). Op 'n vraag of daar 'n ekologiese argument in sy werk is, antwoord hy:

Of course that is there somewhere. My work questions the whole situation in society, and in one sense it is very political. But that is not enough for me. Society is aware of the ecological argument, you don't need an artist to say it. The discussion in our society is more about repairing things (Laib soos aangehaal in Farrow 1994: <http://www.members.aol.com/mindwebart/htm>).

So ook is die oënskynlike sinnelose aktiwiteit om weggegooide kunsafval bymekaar te maak en stuifmeel te vergader (wat aan die absurde grens), 'n ritueel wat te doen het met die verlede in die vorm van herinnering of geskiedenis, waar dit gevolg word deur 'n bevestiging van die hede of teenswoordige tyd.

Soos reeds afgelei kan word, is die werk van hierdie siklus soortgelyk aan die vorige siklus met die verskil in die materiaal wat bymekaar gemaak word. Die verskil in materiaal en inhoudelike betekenis lê in die feit dat die werk uit versamelde fragmente bestaan wat die uitkoms is van 'n groepsaktiwiteit, waar die fragmente deur spesifieke sensoriese handeling geskep is en nie die gevolg van toeval, soos in die geval van die tuimeldroër se dons is nie. Dit verteenwoordig dus vir my 'n aktiwiteit van die intellektuele bewussyn, bewustelik of selfs onbewustelik, en is gevolglik 'n idioom vir die argelose en onnadenkende wyse waarop die aarde bedryf word.

3.3.6 *Siklus ses...rommelsuksessie*

Weggooi-artikels kan gesien word as fragmente van geskiedenis. Alles wat weggegooi word, het eens iewers 'n doel gedien of 'n funksie vervul, en in die sogenaamde waardelose weggooistaat word dit deel van

daardie doel of funksie se geskiedenis. Op Dinsdagoggende (rommelverwyderingsdag) is die strate van Onderpapegaaiberg 'n bedrywigheid van sakgrawers en hulle winkel trollies en daar word tot groot erge van die inwoners deur die swart vuilgoedsakke gegaan (fig 41, fig 42).¹¹⁶ Wat interessant is, is dat hierdie rommel eintlik as waardeloos geag word en tog kan hierdie mense, as selfopgelegde alchemiste,¹¹⁷ 'n bestaan daaruit maak.

Om objekte en rommel op te tel wat weggegooi word en betekenis daarin te vind, is na my mening 'n inherente soort obsessie. Die kunstenaar Ed Kienholz wat met rommel en weggooi-artikels werk, se mening is dat hy eers werklik die sosiale struktuur van 'n gemeenskap kan verstaan wanneer hy sien wat daar in hulle pandjieswinkels, rommelwerwe en vlooiemarkte rondlê. Dit is vir hom 'n soort opvoeding en historiese oriëntasie om afval en weggegooide voorwerpe as die resultate van wetenskaplike idees deur 'n sosiale kultuur waar te neem (Rickey 1983:42).

Die Instituut vir Kontemporêre Kuns in Londen het in 1981 die uitstalling *Objects and Sculpture* saamgestel van die werke van kunstenaars soos Tony Cragg, Bill Woodrow, Richard Deacon Anthony Gormley en Anish Kapoor. Volgens Causey (1998:230) was die intensie van die uitstalling om kunstenaars uit die *landkunsparadigma* van die 1970's te trek en

116

Hierdie sakgrawers het ook hulle eie hiërargiese struktuur en afgebakende werksgebiede.

117

Soos reeds in Hoofstuk Twee verduidelik is, is alchemie 'n primitiewe vorm van skeikunde (metale). Vandag se skeikunde - indien dit in dieselfde konteks geplaas word - behels die sortering van rommel wat uiteindelik vir herwinningdoeleindes verkoop word. Die sakgrawers kan dus as alchemiste beskou word. Hulle word deel van die suiweringsproses wat so belangrik vir ekofeministe is.

binne 'n stedelike en kontemporêre kultuur te hervestig.¹¹⁸ Cragg en Woodrow het vir die uitstalling gevonde voorwerpe of fragmente uit die alledaagse lewe geneem en kunswerke daarvan gemaak in 'n poging om die kontemporêre milieu uit te beeld (fig 43, fig 44).

Causey verwys ook hier na Woodrow as 'n "modern-day rag picker" omdat sy kuns oor 'n verbruikerskultuur gaan waar die konsep van hersirkulering as 'n hergeboorte figureer: "...the 'umbilical' cord of cut metal that attaches the old to the new. His work is a metaphor for the activity at the bottom of society of patching up and making do, but carried out with a wit which ensures that it does not become heavyhanded or dogmatic" (Causey 1998:230).

In *Siklus ses...rommelsuksessie* (fig 45) word weggegooide artikels en fragmente soos leë inkbotteltjies, plastiekspeelgoed ensovoorts wat deur die jare heen in my trommel beland het, onderskeidelik deur gips of was bedek.¹¹⁹ Die idee van die fragment as 'n outonome materiële *werklikheid* (wat dit is of was) en die fragment as deel van 'n groter geheel en konteks (hoe dit gelees en geïnterpreteer word), lê in die tydelike funksionaliteit teenoor die oënskynlike nutteloosheid (onverganklikheid) daarvan in 'n argeologiese konteks.

Die geologiese en argeologiese betekenis van die werk kan waargeneem word in fig 46 waar die lae gips wat oor die voorwerpe gegiet is baie dun

118

Ek is egter van mening dat landkuns nie eintlik in 'n spesifieke paradigma of tydgleuf geplaas kan word nie, omdat daar nog steeds vandag kunstenaars is wat in die landskap werk. Die verskil lê in die boodskap wat die kunstenaar oordra. Dit kan gaan oor die landskap as sublieme of bedreigde.

119

Dit is 'n geologiese konsep om na *suksessie* te verwys as die opeenvolgende lae van die strata van die aarde.

is, en soos glas maklik kan breek of versplinter. Van hierdie vorms is ook met 'n dun lagie deurskynende was bedek en gee aan die objekte 'n "precious" betekenis. Dit het ook dubbelsinnige metaforiese betekenis. Die tydelikheid van ewigheid, broosheid van die aardkors, die wit kleur van die gips teenoor die organiese kleur van die was beklemtoon die negering en erkenning van die objekte en so meer. Dit word soos 'n museumstuk uitgestal op metaalrakke waar dit dan ook wetenskaplike verwysings impliseer (fig 45).

In aansluiting hiermee werk die Suid-Afrikaanse kunstenaar Sue Williamson op 'n behoudende wyse met afval as getuie en herinnering aan die sloping van Distrik Ses wat in 1977 begin is en in 1981 voltooi is. In *Mementoes of District Six* (fig 47) het sy gevonde fragmente wat sy tydens die sloping opgetel het, in harsblokkies gegiet wat soos goedkoop aandenkings vir toeriste lyk. Dit het sy in 'n struktuur geplaas wat 'n gedenkkapel voorstel, om te dien as visuele dokumentasie van 'n sosiale struktuur wat deur politieke strewes verwoes is (Williamson & Jamal 1996: 55).

Die fragmente (afval) verkry in die nuwe konteks van die galery 'n ikoniese status en word sodoende brokstukkies van hoop. Dié werk van Williamson kan ook in 'n postmoderne dekonstruktiewe paradigma gelees word, waar daar in die proses van dekonstruksie of fragmentasie (wat eintlik op alle bestaan van toepassing is) hoop en verbetering kan wees.

Fragmente verteenwoordig die relatiewe verhouding tussen mense en die ander. Jacques Derrida het tydens die *Villandova Roundtable* gesprek in Oktober 1994 sy mening hieroor gelug:

The structure of my relation to the other is of a 'relation without relation.'
It is a relation in which the other remains absolutely transcendent. I cannot reach the other. I cannot know the other from the inside and so on. That is not an obstacle but the condition of love, of friendship, and of war, too, a condition of the relation to the other. So dissociation is the condition of community, the condition of any unity as such (Derrida soos aangehaal in Caputo 1997:14-15).

Opsommend kan dus gesê word dat die fragment as simbool vir losmaking of ontbinding 'n belangrike voorwaarde vir enige eenheid is. Dit verklaar waarom fragmente as argeologiese oorblyfsels van mense se lewens nie alleen die sosiale struktuur van dominansie (tussen mense) aanspreek nie, maar ook in die relatiewe verhouding van die fragmente tot mekaar die proses van simbiose wat so deur ekofeministiese skrywers beklemtoon word, propageer (Cuomo 1998:106).

In *Siklus ses...rommelsuksessie* word die verbruikersetiek van ons sosiale samelewing verder bevraagteken waar produkte wat met die aarde as bron vervaardig word, teruggeplaas word in die aarde sonder enige positiewe bydrae tot die aarde se natuurlike hulpbronne. Onvergaanbare afval het, soos reeds bevind is, inderdaad 'n katastrofiese inpak op die ekosisteem van die aarde omdat van hierdie voorwerpe en fragmente in die vervaardigingsproses en selfs as afval toksiese gifstowwe afskei wat die lugruim en omgewing besoedel.

3.3.7 *Siklus sewe... filtraat*

Afval word in gebruik kunswerke vanweë die taktiele en visuele eienskappe daarvan. Afval soos skroot, rommel, die gevonde, word in 'n

herwinningsproses omskep om 'n ander betekenis of waarde te verkry as dit waarvoor dit oorspronklik gestaan het. Die betekenis word egter nie verwyder van die oorspronklike nie, maar verkry sodoende 'n nuwe konteks wat daaraan toegevoeg word. Omdat die boodskap van ekologiese kuns konseptueel op etiese en utilitaristiese wyse funksioneer, is dit ook nie werklik nodig om werk te maak wat 'n aangename estetiese gewaarwording ontketen nie. Lucy Lippard (1991:259) se mening hieroor is dat ekologiese kuns essensieel nie oor die bewaring van natuurlike skoonheid of die oprigting van konfronterende aardkuns gaan nie, maar in die doeltreffende verwydering en voorkoming van onnatuurlike afval.

Lippard het ook in haar artikel "The Garbage Girls" (1991:259) die opmerking gemaak dat dit 'n algemene tendens onder vrouekunstenaars is om met afval of die konsep daarvan as kunsmateriaal te werk. Die rede hiervoor is dat vroue vanweë tradisionele denkpatrone as die behoudende faktor in die menslike spesie gesien word. Sy verwys na Mierle Laderman-Ukeles, Christy Rupp, Janet Culberson, Betty Baumont, Regina Vater, Nancy Holt en Agned Denes as voorbeelde van vrouekunstenaars wat binne die sfeer van 'n eko-estetiek met afval werk.

Soos Susan Leibovitz Steinman wat langs die rommelhoop buite San Francisco kunswerke produseer, het Mierle Laderman Ukeles met *Touch Sanitation* (fig 48) die wêreld se aandag gevestig op suiwering deur sanitêre werkers van nege-en-vyftig distrikte in New York vir elf maande lank op hulle roetes te vergesel. Hiertydens het sy ook 'n fotodokumentasie gemaak van hulle wel en weë, asook die handdruk wat sy namens die inwoners van New York aan elk van die agtduisend vyfhonderd werkers gegee het as dankbetuiging vir die werk wat hulle doen (Gablik 1991:104).

Nog een van die projekte van Ukeles, *Flow City* (fig 49), 'n multimedia-museum van die omgewing vir die DOS Marine Transfer Station wat gebou is oor die Hudson rivier waar vragmotors afval in vragbote aflaai, is in samewerking met ingenieurs en argitekte ontwerp om die publiek van Manhatten bewus te maak van die proses wat plaasvind tydens die verwydering van hulle afval (fig 50). Die ontwerp van *Flow City* is in drie dele ingedeel: 'n lang arkade tipe loopgang wat uit herwinde materiaal gemaak is, 'n deursigtige glasbrug wat oor die laaiplek geleë is en 'n videomuur wat inligting oor omgewingskwessies verskaf (Wallis 1998:39). Die kunskritikus Patricia Phillips se mening oor die werk is dat Ukeles die algemene publiek in staat stel om meer direkte konneksies met die fisiese dimensies van hulle natuurlike en voorstedelike lewe te maak deurdat sy die proses van rommelverwydering vir hulle toeganklik gemaak het: "Flow City serves as the suture that draws the extremes of the nature culture dialectic into visible coexistence" (Phillips soos aangehaal in Wallis 1998: 39).

Dit is ook interessant om waar te neem dat die rivier waarop die vragbote vaar om die afval uit die stad te neem, soos 'n aar is waar die are in die liggaam deel uitmaak van die vervoer van afval in die bloed om gesuiwer te word. Water neem hier die rol van die bloed in en word op 'n simboliese wyse die bloed van die aarde.

Hierdie konsep van 'n suiweringsproses het ook aanleiding gegee tot my finale werk *Siklus sewe...filtraat* (fig 51).¹²⁰ Dit bestaan uit sewe

120

Stellenbosch is bekend vir die leivore wat vanaf die Eersterivier deur die ou deel van die dorp loop waar dit dan met 'n sluisstelsel bedryf word om water na tuine te lei. Agter die kunssentrum waar ek werk, is 'n publieke park waardeur een van die hoofare loop wat erg onder rommelstrooiery deurloop. Van tyd tot tyd word dit deur munisipale werkers skoongemaak, maar kort voor lank is daar weer plastieksakke en blikkies

uitgediende skyfierakke waarin witsement, byewas (fig 52), fragmente van lugfotos, verpulpte organiese en anorganiese afval onderskeidelik in die gleuwe van die rakke gegiet is. Die skyfierakke toon visuele ooreenkomste met die traliehek of traliedeksel van 'n sugslot, waar rommel opgevang word voordat dit in die waterstroom beland (fig 53).

Dit dien verder ook as metafoor vir afval wat later in meer kompakte vorm in die geologiese lae van die aarde ingebed word en die aarde wat nie meer al die toksiese afval kan filtreer nie. Daar is ook dubbelsinnige betekenisse in die sin dat die rakke soos die laaie van 'n byekorf lyk, wat wanneer dit uitgetrek word, die produk van die bye se werk voorstel. Hierin kan die selfregulerende sisteem van Gaia vervat word, omdat die byekoningin wat so onbaatsugtig deur die werkers versorg word as metafoor vir die aarde as moeder gesien kan word. Eleanor Rae (1994:69) verwys na James Lovelock se bevindinge as sy die selfregulerende sisteem van Gaia veduidelik:

Lovelock finds evidence that the Gaian atmosphere operates as such a system, involving functions contributed by nitrogen, carbon dioxide, methane, nitrous oxide, ammonia, oxygen, and so on. Also the systems of the sea which, for example, maintain a constant salt content, may be another Gaian/cybernetic system. Lovelock maintains that all cybernetic systems are intelligent in that they must give the correct answer to at least one question. So, as a cybernetic system, Gaia may also be characterized as intelligent. Gaia is also creative in potentially disastrous situations, as, for example, that found in the impact of anaerobic life two billion years ago. Gaia took this murderous intruder, oxygen, and converted it to a powerful friend that sustained life for aerobic creation

wat aan die kante of in die traliehek vasgevang is. Ek het die ooreenkomste tussen die hek en my sewende siklus gebruik om die ekologiese argument daar te stel.

(Rae 1994:69).

As konsep kan die selfregulerende sisteem van Gaia ook waargeneem word in die werk van die Amerikaanse ekofeminis Nancy Holt. Sy het die probleem van rommelhoopafval opgelos deur die vernietigingsproses om te draai. In *Sky Mound* (fig 54) het Holt van die jongste tegnologie gebruik gemaak om die versadigde rommelhoop in die weiland van New Jersey te bedek. In plaas daarvan om dit net met stootskrapers toe te stoot, soos die gebruik is, is daar bo-oor die hele hoop 'n plastiekvoering (wat van herwinde plastiese koeldrankbottels gemaak is) geplaas. Daarna is dit met 'n laag grond toegemaak.

Metaangas, wat gevorm word deur ontbinde organiese materiaal wat in die rommel begrawe lê, word so opgevang en word dan as 'n alternatiewe energiebron aangewend. Die tweede deel van die projek het as gevolg van fondse wat opgedroog het, nog nie gerealiseer nie. Holt het voorgestel dat die herwinde hoop 'n publieke park sou word waar reuse-metaalpale 'n sonnestelsel in die middel van die park voorstel - om die somer- /wintersonstilstand en die dag- /nagewening aan te dui.¹²¹ (Krug & Siegenthaler 1997: <http://getty.edu/artsenet/images/Ecology/sky.html>).

Nog 'n kunstenaar wat met die konsep van Gaia werk, is Lientjie Blok wat kledingstukke uit rommel vervaardig. Sy verklaar dat haar werke soos onder andere *Maria en Kind* (fig 55) en *Resurrection* (fig 56) gesien moet word as 'n "...dialoog in die konteks van verbruiking, ekologie, moraliteite

121

Weereens kan ons 'n direkte verwysing na die astronomiese teorieë van wetenskaplikes oor die aard en ontstaan van *Stonehenge* en megalietesirkels waarneem. Holt het hier 'n kontemporêre ekologiese probleem geneem en dit omgedraai sodat dit in tyd kan teruggaan om die magiese energie van die argitektoniese klipmonumente in die aarde terug te plaas. Dit is in wese dieselfde proses wat waargeneem kan word in Michael Heizer se *Displaced/Replaced Mass* wat 'n soort helingsproses verkondig.

en spiritualiteite, waarvan die wese estetika en omvorming is" (Blok 2002:49). Deur die doelbewuste gebruik van afval soos sigaretstompies, plastieksakke, blikkies en enige denkbare oorblyfsels van menslike gebruik, spreek sy die hedendaagse verbruikerskultuur aan, en ondersteun daardeur "...die ideologiese onderbou van die proses van suiwering wat betrekking het op die vooruitgang van die mens" (Blok 2002:49).

Die Duitse kunstenaar HA Schult het die idee van afval as sosiale kommentaar nog 'n stap verder geneem. Met *Trash People* (fig 57, fig 58, fig 59) het hy eenduisend lewensgrootte figure gekonstrueer wat meestal uit tegnologiese afval (rekenaaronderdele), skroot, blikkies en bottels bestaan en reg oor die wêreld op geskiedkundige en noemenswaardige persele uitgestal:

The Trash people have embarked on a journey to the world's most spectacular sites. The project started in 1966 in the arena of the Roman amphitheater in Xanten on the Rhine. Next the sculptures were shown in Paris in front of the modern arch of La Défense...They appeared on Moscow's Red Square in front of the St. Basil Cathedral and then proceeded to China to be carried uphill by coolies to a two-mile stretch of the Great Wall. In May 2002 the trash-army was shipped to Egypt and positioned in the desert next to the Giza pyramids near Cairo. In 2003 the sculptures travelled to the Swiss Alps to be displayed along Stelli Lake in front of the Matterhorn (Hoepker 2003: <http://www.magnumphotos.com/c/htm>).

Thomas Hoepker verwys na Schult as die "enfant terrible" van die Duitse Kunsarena omdat hy al vanaf 1970 afval gebruik om grandiose beelde op die mees onverwagte persele op te rig. Die *Trash People* is egter volgens

hom die mees ambisieuse en esteties bevredigende projek wat hy nóg aangepak het. Die logistieke om eenduisend lewensgrootte figure te verskeep en toestemming te verkry om dit op nasionale persele soos die Sjinese Groot Muur of die Giza piramides uit te stal, is steierend. (Hoepker 2003: <http://www.magnumphotos.com/c/htm>).¹²²

Die afvalsoldate van Schult spreek 'n massakultuur van hedendaagse verbruikers aan. Daar is 'n soort ritueel wat waargeneem kan word in die oorweldigende getalle anonieme figure wat 'n duidelike boodskap van stil beskuldiging uitspreek. Die gevoel van ritueel word versterk deurdat Schult die werke op persele uitstal wat deurspek is met geskiedenis en mitologiese *heilige* verwysings. Dit is verder soos 'n ritueel van tyd wat geskiedenis, herinnering en hoop impliseer. Geskiedenis in die argeologiese verwysing na rommel en afval en herinnering aan die hoogtepunte in die mensdom se verlede (prekapitalistiese en daarmee saam 'n prepatriargale verlede). Die feit dat Schult afvalmateriaal gebruik om die figure te konstrueer, impliseer dat hy 'n boodskap van hoop uitdra in die plasing van hierdie figure (wat kontemporêre wesens verteenwoordig) as offerande om weer deur die mitologiese verlede (Gaia) aangeraak te word.

So is die sewende siklus in my werk, *Siklus sewe... filtraat*, dan ook vir my 'n simboliese voltooiing van die ritueel van tyd wat geskiedenis of herinnering impliseer. Dit is ook as die laaste in die reeks siklusse 'n waarskuwing en kommentaar oor die kommerwekkende aard van die interaksie van hedendaagse sosiale wesens met die aarde. Metaforiese betekenis kan in die werk gelees word soos; die sosiale struktuur,

122

Omdat dit 'n werk in progressie is, word dit deur die Duitse Poskantoor en Danzas Internasionale Vervoermaatskappy geborg.

ekonomiese implikasies en 'n helingsproses wat alleen deur pro-aktiewe optrede kan plaasvind.

Die ekologiese argument van hierdie werk lê nie soseer in die idee van skoonmaak nie. Dit lewer kommentaar op die onvergaanbaarheid van die produkte wat vervaardig word en die argelose wyse waarop dit as rommel gestrooi word sonder om enigsins die implikasies daarvan te oorweeg.

Die probleem is dat afval wat in riviere gestort word, 'n negatiewe invloed het op die lewe in en langs die rivier. Uiteindelik vloei dit in die see en die oseaan word ook in die proses besoedel. Dit is soos Rachel Carson opmerk: "For all at last returns to the sea - to Oceanus, the ocean river, like the ever-flowing stream of time, the beginning and end" (aangehaal in Matilsky 1992: s.p.).

3.3 Samevatting

Om op te som, haal ek Merleau-Ponty (1964:4) weer aan:

The world of culture is as discontinuous as the other world, and it too has its secret mutations. There is a cultural time which wears down works of art and science, although this time operates more slowly than that of history or the physical world. The meaning of a work of art or a theory is as inseparable from its embodiment as the meaning of a tangible thing - which is why the meaning can never be expressed. The highest form of reason borders on unreason (Merleau-Ponty 1964:4).

Merleau-Ponty praat van 'n kulturele tyd (kuns en wetenskap) wat baie stadiger funksioneer as tyd wat te doen het met geskiedenis en die fisiese wêreld. Hy maak ook die stelling dat die hoogste vorm van rede

aangrensend is aan onsin en dat die betekenis van 'n werk onlosmaaklik verbind is tot die fisiese manifestasie daarvan. Wölfflin stel dit só: "Every work of art has form, is an organism. Its most essential feature is the character of inevitability - that nothing could be changed or moved from its place, but that all must be as it is..."(1950:124).

So is kunstenaars wat met afval werk soos argeologiese opgaarders wat onsinnige en oënskyndlik nuttelose praktyke navolg. Wat egter hier van belang is, is dat hierdie afval getuie is van ons industriële fragmentariese bestaan. Dit is ook, soos die geologiese van die Nazcaplato en megaliete van *Stonehenge*, oorblyfsels van die kulturele fabrikasies van die intellek.

Soos Cragg, Rückriem, Oltmann, Williamson, Blok en Schult, werk ek met kulturele fragmente en sediment: Eerstens met boorkern, wat die fisiese gelaagdheid van die aarde blootstel; in die volgende fase boots ek die lae na deur die gebruik van sement, verskillende kleure grond, draad, metaal, natuurlike organiese of gevonde fragmente en hars te gebruik. Die gevonde materiaal is beduidend op 'n ekologiese bewustheid omdat dit eintlik as afval geklassifiseer kan word en verkry dit 'n ikoniese status deur as *kosbare* kunswerke in 'n galery uitgestal te word.

Die materiaal en tegnieke wat gebruik word, word met 'n geografiese bewustheid aangewend sodat dit verklarings van my eie eksistensiële bewustheid is en daarom verwys ek weer terug na die verklaring van Karl Marx (1840): "It is not the consciousness of men that determines their being, but on the contrary, their social being that determines their consciousness" (aangehaal in Selden 1985:23).

Die hipotese wat ek maak, is dat die kuns- /wetenskapdialoog, en spesifiek waar 'n verbintenis met die aarde geïmpliseer word, 'n produk genereer van die intellek wat tydloos is. Wat ek ook bevind, is dat 'n mens in tyd eintlik in 'n oomblik leef en dat ons as kunstenaars nie veel verskil van vroeghistoriese *kuns/wetenskaplikes* nie. Ek besef ook dat die idee van omgewingskuns 'n romantiese hooftoon voer en dat dit daarom soms nie werklik as relevant gesien word tot kontemporêre Postmoderne kuns waar dit oor die werklikheid van *nou* en *hier* gaan nie. Ekobewuste kuns, spesifiek waar dit met ruimtelike oriëntasie (wat 'n uitvloeisel is van omgewingskuns) te doen het, word uit 'n Neo-Romantiese oorweging gegenereer. Dit is egter wel 'n komponent van 'n sosiale realisme en dus wel relevant waar dit oor lewensbelangrike kwessies gaan wat die bestaan van mense raak.

SLOT

The germ of universality or the “natural light” without which there could be no knowledge is to be found ahead of us, in the thing where our perception places us, in the dialogue into which our experience of other people throws us by means of a movement not all of whose sources are known to us (Merleau-Ponty 1964:93).

In my navorsing vir hierdie tesis het ek tot die gevolgtrekking gekom dat ekofeminisme (as ‘n denkrigting binne ekologiese kuns) hoofsaaklik ontstaan het as die gevolg van ‘n geleidelike vervreemding tussen mens en natuur. Hierdie vervreemding is deur die Industriële Revolusie versnel tot waar ons vandag in ‘n post-geïndustrialiseerde, postmoderne sosiale struktuur inpas en na alternatiewe metodes moet soek om die balans in die natuurlike lewe, waarvan ons deel is, te herstel.

Dit is egter die nalatenskap van vroeghistoriese aardbewoners, ‘n bewussyn van *tydloosheid*¹²³ wat ekologiese kunstenaars in ‘n *nuwe* herontdekte denkraamwerk plaas en aanleiding gee tot die dialoog tussen kuns en intuïtiewe wetenskap. Die verklaring van Buckminster Fuller (1969:91) dat alle menslike wesens oor ingebore kunstenaar-wetenskaplike-uitvinder-potensiaal beskik, is verder vir my ‘n bevestiging van die veronderstelling dat land- en ekokuns ‘n noue verbintenis met wetenskap en tegnologie het. Dit kan toegeskryf word aan die feit dat die kunste gewoonlik ‘n refleksie van ‘n heersende kultuur is, wat aanleiding

123

In hierdie konteks word die woord *tydloosheid* gebruik om die voortdurende staat van intuïtiewe estetiese bewussyn wat in essense dieselfde bly wanneer dit van ‘n tyd/ruimtelike verband losgemaak word, te beskryf.

daartoe gee dat die intuïtiewe of *tydlose* bewussyn deur kulturele en ruimtelike verskynsels ingelig en beïnvloed word - wat 'n verklaring kan wees vir die kwalitatiewe verskil tussen vroeghistoriese geoglyewe/megalyte en die land- en omgewingskuns van hedendaagse kunstenaars. Volgens Relph (1981:104) is prekapitalistiese ruimtes ¹²⁴ minder besmet met vorms van mag en die landskap só op 'n intieme wyse is met liggaamlike roetine en praktyke verbind is. Ons het dus hier te doen met 'n landskap of ruimte wat kwalitief *anders* is omdat dit deurspek is met mitologiese begrip en rituele kennis.

Verder het ons gesien dat die persepsie van die self (eksistensiële bewustheid) *gevoed* word deur die landskap en ruimte waarin 'n sosiale groep funksioneer, wat weer 'n invloed op die kulturele vorming van persepsies het. Die rede hiervoor is dat aardruimte nie gehumaniseer is as dit nie aan plek of ligging gekoppel kan word nie (geografiese ruimte). Omdat die eksistensiële plek in ruimte 'n primordiale deel van menswees is, is die liggaam dan die uitsluitlike posisie waarvan 'n persepsie van die wêreld gevorm kan word. Die landskap as fenomeen word dus 'n kulturele produk omdat dit dan ook vanuit verskillende perseptuele strukture waargeneem word (Relph 1976:8, Tilley 1994:18, Merleau-Ponty 1962:293).

Tyd is 'n belangrike komponent in die vorming van die persepsie van geografiese bewustheid, en daar is verwys na Dewey (1934) se opeenvolgende stappe van belangrikheid in tyd wat verklaar waarom ons

124

In Hoofstuk Twee het ons gesien dat kapitalistiese ruimtes volgens ekofeministe deur patriargale hegemonie oorheers word, en gevolglik aanleiding gee tot die natuur- /kultuur dualisme waar die natuur as vroulik en die kultuur as manlik gesien word. Prekapitalistiese ruimtes is dus ruimtes waar daar nie dominansie oor die natuur plaasgevind het nie en waar menslike wesens (manlik én vroulik) in simbiose met die natuur/aarde geleef het.

as kontemporêre wesens so totaal van tydgebonde konsepte afhanklik is.

Die idee van 'n *astronomiese siklus* en *ritueel* van geogliewe (soos die van die Nazcaplato in Suid Amerika) en klipsirkels (soos dié van *Stonehenge* in die suide van Engeland) is na my mening beduidend op pogings tot 'n sikliese kalender en dus daarmee 'n verwysing na ekologiese bewustheid en tyd. Dit het my beïnvloed om werke te maak wat te doen het met fragmente van geskiedenis en tyd. Gevolglik werk ek hoofsaaklik met die konsep van ritueelsiklusse wat tyd en geskiedenis of herinnering impliseer deur die dokumentasie van my geografiese ruimte en my alledaagse bestaan (eie ritueel). Die fotodokumentasie van tyd en ritueel wat saamgestel is, is 'n bevestiging van my oortuiging dat ek as een van die fragmente van 'n sosiale orde basiese rituele behoeftes het, en dat daar so 'n eie mitologie geskep kan word wat weer 'n fragment van tyd in geskiedenis word.

Die samestelling van geologiese konsepte in my werke soos die gelaagdheid van die aarde, verwys na geskiedenis en tyd, kartering, na ruimtelike oriëntering en die gevonde afvalmateriaal wat in die sementlae en hars ingebed is, na 'n verbruikerskultuur. Daar is ook verwysing na die natuur- /kultuur dualisme in die manlike vorm van die kernpiramides van die eerste siklus, waarvan die oppervlaktes (strata en verwysing na landskap) daaraan 'n inhoudelike vroulike betekenis gee. Die uitbeelding van 'n geweefde boorpunt, myn en skag of vangnet is 'n verdere verwysing na die manlike/vroulike stereotipes wat na my mening 'n post-

Renaissance ¹²⁵ begrip is.

Verder werk ek ook met die konsep van fragment as 'n outonome reële werklikheid, as geskiedenis. Afval of rommel kan gesien word as fragmente van geskiedenis. Alles wat weggegooi word, het eens iewers 'n doel gedien of 'n funksie vervul, en in die sogenaamde waardelose weggooistaat word dit deel van daardie doel of funksie se geskiedenis. Dit is verder ook 'n algemene feit dat daar oral om ons, in die ruimte om ons, as gevolg van die dekonstruktiewe aard van materie, bestaansfragmente is wat rondsweef (ons eie ook), en in die proses van neersetting (die gevolg van swaartekrag) word van hierdie fragmente op ons as deel van die aardkors neergeset.

Met betrekking tot my werk word hierdie fragmente neergeset in die filter van die tuimeldroër as sedimentlae - waarin die postmoderne siening van dekonstruksie gelees kan word. Die fragmente van die klaskameraktiwiteite en opgerolde dons, die resultaat van projekte wat oor 'n tydperk van vier jaar strek, is verder 'n illustrasie van die persepsie wat ons het van die oorganklikheid van tyd teenoor die *tydloosheid* van tyd, met verwysing na Hawking (1988:143) se verduideliking van die relatiwiteit van tyd en dat daar nie so iets as absolute tyd bestaan nie.

Hieruit kan dan ook aflei word dat die werk wat ek maak, soos ekologiese

125

Alhoewel daar tydens die Renaissance hernude belangstelling in die aarde en kosmos plaasgevind het, was dit meer op 'n intellektuele en wetenskaplike vlak, wat gevolglik aanleiding gegee het tot die stereotipering wat vandag in ons samelewing geldend is. Perkins (1996:22-23) reken dat intellektuele eienskappe die mees dominante oorweging in die vorming van stereotipes is:

The reason mental characteristics are dominant is that they are ideologically the most significant (and therefore convincing). The ideological criterion for economic differentiation in our society is primarily intelligence; and secondly 'contribution' to the society and possession of skills which are necessary but 'supposedly' scarce (for example, decision-making, responsibility, leadership qualities) (Perkins 1996:22-23).

werk, betekenis kry in tyd en ruimte waar die uiteindelijke produk nie so belangrik is as die proses wat plaasgevind het tydens die totstandkoming van die werke nie. So is kunstenaars wat met afval werk soos argeologiese opgaarders wat onsinnige en oënskynlik nuttelose praktyke navolg. Wat egter hier van belang is, is dat hierdie afval getuigenis is van ons geïndustrialiseerde, fragmentariese bestaan. Dit is ook, soos die geologiese van die Nazcaplato en megaliete van *Stonehenge*, oorblyfsels van die kulturele fabrikasies van die intellek.

So vorm die samehang van ekologiese konsepte in my praktiese werk 'n omskrywing van 'n voortdurende staat van evolusie waar geskiedenis, tyd, siklusse en fragmente as intellektuele manifestasie van 'n sosiaal aangedrewe ideologie figureer. Die ekologiese argument in my werk lê verder in die betekenis van verantwoordelike eienaarskap, wat eintlik 'n illusie en paradoks is, want alhoewel die mens nie sonder die natuurlike lewe en die aarde kan bestaan nie, is die natuurlike lewe en aarde glad nie van die mens afhanklik nie. Die natuurlike lewe kan totaal onafhanklik (indien nie beter nie) sonder die mens voortbestaan.

Alle spirituele en sosiale ideologiese konsepte kan vervat word in die hipotese van Gaia wat deur James Lovelock (1988:49-50) verduidelik word as die vermoë van lewende organismes om selfonderhoudende sisteme te ontwikkel. Thomas Berry (1990:11) en Carolyn Merchant (1996:3) se liriese beskrywing van Gaia as die antieke aardmoeder wat die aarde uit chaos voortgebring het, is eintlik 'n weerspreking van die idee van dekonstruksie en tyd. Lovelock se opinie dat Gaia op 'n spirituele sowel as 'n wetenskaplike vlak funksioneer, is vir my aanneemliker en is die ekofeministiese denkrigting wat my werk inspireer. Ek verwys weer terug: "For me, Gaia is a religious as well as a scientific

concept, and in both spheres it is manageable...God and Gaia, theology and science, even physics and biology are not separate but a single way of thought" (Lovelock 1988:49-50).¹²⁶

Teorieë oor ekofeminisme is vir my die produk van 'n totale politiese aanslag teen patriargale hegemonie. Dit word soms oorgekategoriseer die kritici, akademici en publiek, en word daardeur van verbeelding en kreatiwiteit ontnem. Uiteraard is dit 'n inherente patriargale konsep om die natuur te dissekter en daarmee saam ook kuns. Kuns wat binne die alternatiewe sfeer van ekofeminisme funksioneer, kan ook maklik oppervlakkige geykte clichés word, en dit is - soos vir alle akademies gefundeerde kunsvorme - nodig vir 'n deeglike begroning van doelstelling en missie.

Dit is ook maklik om die relevansie en waarde van ekofeministiese kuns binne die groter sosiale struktuur te bevraagteken omdat dit in wese 'n alternatiewe kunsvorm is en nie werklik aan die breë publiek se verwagting voldoen oor wat kuns is nie. Daarom wil ek terugverwys na Wolff se siening in hoofstuk een van hierdie tesis, dat die boodskap van 'n kunstenaar se werk eintlik die verklaring van 'n sosiale groep se perspektief is (Wolff 1981:120), en dat die ontvangers as kulturele verbruikers belangrik is vir die sosiologiese begrip van kuns en dat toepaslike metodes van kulturele ingryping net ontwikkel kan word in samewerking met 'n korrekte persepsie van die beoogde betragters.

'n Verdere gevolgtrekking is dat die lugfoto's van geïndustrialiseerde

126

Ek het reeds genoem dat my benadering 'n visuele herontdekking van 'n prepatriargale spirituele en sosiale bewussyn behels, waarbinne alle lewende organismes in 'n sikliese proses van harmonieuse simbiose ingesluit is, en het tot die gevolgtrekking gekom dat my werk as ekofeministiese kommentaar beskou kan word.

samelewings eietydse tekeninge produseer en dus ook beskrywend is van die heersende sosiale tegnologiese en wetenskaplike milieu wat deur die kontemporêre mens geskep word. So het ek ook tot die gevolgtrekking gekom dat die Nazca-geoglyewe weer 'n beskrywing is van 'n vroeghistoriese tegnologiese en wetenskaplike milieu en dat ek in beide gevalle 'n bewustelike obsessiewe drang na patronering en geografiese oriëntering bespeur wat na my mening beduidend is van die *onveranderde of tydlose* bewussyn.

Ten slotte is die beskouing van kuns as 'n kulturele produk met 'n sosiale funksie baie belangrik wanneer die rol van kuns in heroorweging geneem word teenoor die modernistiese outonome siening daarvan. Gesien in die lig van bogenoemde, moet ekokuns as alternatiewe mediamiddel altyd die geleentheid gegun word om instrumenteel te wees om die geskiedenis aan die lewe te hou ter bevordering van daadwerklike veranderinge. Deur die sosiale fabrikasies van 'n hedendaagse kultuur te neem en dit in kunswerke te verewig, word daar 'n sinvolle betekenis daaraan gegee en word dit hedendaagse ikone om die mitologiese verlede met kontemporêre realiteite te verplaas.

Ek sluit af met 'n aanhaling van Jacques Derrida:

One might go so far as to say deconstruction is respect, respect for the other, a respectful, responsible affirmation of the other, a way if not to efface at least to delimit the narcissism of the self (which is, quite literally, a tautology) and to make some space to let the other be. That is a good way to start out thinking about institutions, traditions, communities, justice, and religion (Derrida in Caputo 1997:44).

ADDENDUM EEN: ARGITEKTONIESE EN GEOGRAFIESE VERSKYNSELS VAN VROEË BESKAWINGS

1.1 Tekeninge

Die vroegste manifestasies wat 'n bewustheid van geografiese oriëntering aandui, het aan die begin van die twintigste eeu met die uitvinding van vliegtuie aan die lig gekom. Die geoglyewe van die Nazcaplato in Suid-Amerika (fig 60), wat in die geheel slegs uit die lugruim waargeneem kan word, het wetenskaplikes en navorsers gaande gehad (en nog steeds), veral die aard en oorsprong van die werke. Wat van besondere belang is, is die aspek van patronering en kartering van hierdie werke (fig 61 en fig 62). Dit bestaan uit 'n hele reeks sistematies gestileerde sketse van insekte en diere wat oor 'n uitgestrekte deel van die dorre woestynlandskap van die Nazcaplato voorkom. Het die skeppers daarvan die feit dat dit selde reën en dat die klipwoestynlandskap uiters geskik is om hulle monumentale tekeninge te bewaar, in berekening gebring? Is, of was die totale aardoppervlakte aanvanklik gebruik? Het sommige van die merke as gevolg van geografiese ligging en klimaatstoestande vergaan? Daar bestaan egter baie min konkrete bewyse vir die ontstaan en funksionaliteit van die tekeninge.

Die hipotese van die wiskundige Maria Reiche (fig 2), wat 'n groot deel van haar lewe gewy het aan die kartering van die Nazca-geoglyewe, is dat hierdie enigmatiese tekeninge geografiese wiskundige berekeninge van die beweging en siklusse van sterre en planete verteenwoordig (Sien Morisson 1987:113, Reiche 1989:58, Hancock 1995:39 en Pitluga,

1996:1). In die Someruitgawe van *The explorer* (1996) is daar 'n uittreksel van 'n lesing wat deur Phyllis Pitluga ¹²⁷ voor 'n vergadering van die Amerikaanse Vereniging vir Wetenskaplike Eksplorاسie gelewer is. In hierdie lesing verwys sy na die tekeninge as diagramme wat die konstellasies van die lugruim aandui:

New field measures and computer analysis link the gigantic ground drawings to the Andean tradition of dividing up space and time by cycles of the Milky Way. By including Ethnoastronomy in the analysis, these conclusions differ from [those of] previous researchers. The first hypothesis tested was that the figures could be considered like labels to the lines. Of the twenty-seven figures, ten are birds, three are whales, and two are seaweed plants. Theodolite measurements revealed a non-random distribution of the directions of lines attached to look-a-like figures. The second test showed a physical relationship of present-day Andean plant and animal figures imagined as silhouettes in dark spots along the Milky Way to figure-lines pointing to the rising and/or setting of the same Andean figure 2000 years ago. In the third test, all other lines extending to the desert horizon from a figure center keyed into dark spots and bright stars along the Milky Way at the same Local Sidereal Time in the same year. Finally, the directions of the long axis of each quadrangle related to the same sky in the same year at each site. Linking these findings with what is known about the Nazca culture, an agricultural-ceremonial model is describing how this site may have been used. (Pitluga 1966: s.p.)

Pitluga koppel die tekeninge dus aan die posisie of stand van astrologiese konstellasies. Sy het onder andere ook ontdek dat die *Nascan Spinnepkop* (fig 62) 'n akkurate anatomiese nabootsing is van die

127

Phyllis Pitluga is 'n senior sterrekundige van die Adler Planetarium in Chicago.

genus *Ricinulei*. Dit is een van die skaarsste spinnekoppe in die wêreld en word slegs in die afgeleë en feitlik ontoeganklike dele van die Amasone reënwoorde gevind. Volgens haar is die tekeninge ontwerp om 'n terrestriële diagram van die konstellasie van Orion te wees. Die afwykings van die drie sterre van die Gordel van Orion deur die eeue word ook akkuraat deur die reguit verbindingslyne in die figuur aangedui (Hancock 1995:39).

Die *Miami Herald* van 25 September 1999 berig dat 'n groep argeoloë bouvalle ontdek het tydens 'n ekskursie 18 km van Palpa, in 'n woestynagtige area wat 394 km suid van Lima in Suid-Amerika geleë is. Daar het hulle twee argitektoniese komplekse gevind waarin verskeie lyne, soortgelyk aan die van die Nazcaplato, voorkom. By Los Molinos is fisiese bewyse van groot paleise en sale, woonhuise en roustengeboue gevind, en by La Muña die grafte van gewone en hooggeplaaste Nazca bewoners. Daar het nou 'n nuwe perspektief op die hele raaisel van die lyne ontstaan en moontlik sal navorsing nou meer duidelikheid kry oor die nut en funksie van die lyne. Alles dui daarop dat dit 'n gesofistikeerde antieke beskawing was ¹²⁸ (*Miami Herald* 1999:<http://www.rose-hulman.edu/~delacova/nazca/palpa.htm>).

Daar bestaan ook 'n teorie dat die tekeninge 'n antieke *manuskrip* van ondergrondse waterare is. David Johnson (2001:<http://www.rumbosperu.com/articles/11-50-nazca.htm>) het toevallig op die moontlikheid afgekom terwyl hy water in die droë woestynagtige Nazca vir Amerikaanse priesters aangewys het. Hy het agtergekom dat daar 'n

128

In die berig word daar ook verwys na Maria Reiche as kundige wat die figure as 'n atronomiese kalender voorstel en dus die "first awakening of humanity to exact sciences" is (*Miami Herald* 1991:<http://www.rose-hulman.edu/~delacova/nazca/palpa.htm>).

ondergrondse rivier in die Nazcavallei van die noorde af invloei en het deur nadere ondersoek van die geogliewe die relevansie van die tekeninge tot die ondergrondse waterare begin identifiseer:

To date I have identified nine aquifers in the Nazca, Aja and Tierras Blancas valleys, varying in width from 40 to 50 meters. All of them enter the river valleys at points where there is a fault or some other change in the geological formation, and at each point there stands an ancient aqueduct, constructed by a vanished culture which had learned how to identify subterranean water sources and redirect some of their water to arid regions (Johnson 2001: <http://www.rumbosperu.com/articles/11-50-nazca.htm>).

Dit is maar enkele van die magdom teorieë wat ten opsigte van die geogliewe bestaan. Die feit dat hierdie geogliewe slegs vanuit die lugruim in die geheel waargeneem kan word, dui daarop dat dit pogings tot kommunikasie met moondhede in 'n ander dimensie ten doel kon hê (Die teorie oor buitenste ruimtewesens klink te vergesog vir menslike rede en ek sou dink dat dit vir die genot van hul gode bedoel was wat daaraan rituele deïstiese betekenis ten opsigte van die siklusse van die aarde gee). Dit is nou wanneer die doel en nut van die estetiese visuele eienskappe van die tekeninge oorweeg word. Vanuit 'n Westerse geografiese inklinasie sou die tekeninge 'n vorm van ruimtelike oriëntering of kartering kon wees ten opsigte van 'n intellektuele en ondersoekende bevestiging van bestaan.

1.2 Driedimensionele argitektoniese strukture

Discussing or even exploring the prehistoric sites today is like visiting a museum, or peering around a church as a tourist. For all the formal

beauties that are accessible, the essence of life is elusive.

Contemporary artists are looking to ancient forms both to restore that breath and also to take it for themselves (Lippard:1983:238).

Hierdie opmerking van Lippard, waar sy sê dat kontemporêre kunstenaars na antieke kuns kyk en daarmee gemoeid raak om weer 'n konneksie met die aarde te herstel, is inderdaad 'n stelling wat alreeds in die Renaissance gemaak kon word toe daar op daardie stadium 'n hunkering was na die verlede van die Griekse Klassieke era. Daar sal seker altyd 'n hunkering na die verlede wees waar die mens in 'n simbiose van vrede en harmonie met die natuur bestaan het. Die ontwikkeling van die psige vind in 'n sirkel-siklus plaas waar die basis van alles, die intellek, dieselfde bly. Dit verander net van gedaante, afhangende van die kultuur wat dit voed.

Christopher Tilley reken dat dit 'n illusie is om te probeer verstaan hoe die koppe van prehistoriese mense gewerk het. Hy gaan van die standpunt uit dat daar eerder 'n poging aangewend moet word om die *belewenis van plek* as 'n gegewe te gebruik om die fundamentele betekenis daarvan te probeer verstaan (Tilley 1994:74; Lippard 1983:238).

Ek het tydens 'n besoek aan Engeland in 2002 spesifiek besluit om *Stonehenge* (fig 63) baie vroeg in die oggend te besoek om dit alleen te ervaar en, soos Lippard sê, my eie te maak. Dit was 'n baie mistige oggend, en omdat die parkeerarea gesluit was, moes ons in 'n plaaspad parkeer en 'n hele ent daarheen stap. So kon die omliggende panorama ('n uitgestrekte vlakte) eerste waargeneem word en kon ek probeer visualiseer hoe die vroeë aardbewoners dit sou beleef. Christopher Tilley (1994:74) beskryf die ervaring as 'n *terugkeer* na 'n vroeë bewussynstaat, waar tyd wegval:

approaching it slowly, from different directions, and anticipating arriving, it is possible to observe in a much more subtle manner the way in which it is related to its physical surroundings, the lie of the land...all places are in landscapes, but landscape constitute the place. This perpetually shifting human visual experience of place and landscape encountered in the walk has not altered since the Mesolithic. Things in front or behind you, within reach or without, things to the left and right of your body above and below, these most basic of personal spatial experiences, are shared with prehistoric populations in our common biological humanity. They provide tools with which to think and to work (Tilley 1994:74).

Stonehenge, die megaliete op die Salisburyvlakte in Engeland, het net soos die geogliewe van die Nazcaplato 'n enigmatiese verlede. Daar bestaan ook nie konkrete bewyse vir die aard en ontstaan daarvan nie, wat dus ook aanleiding gee tot talle uitsprake en veronderstellings oor die doel en funksie daarvan.¹²⁹

In 1963 het Gerald Hawkins, die bekende Brits-gebore sterrekundige van Boston Universiteit, sy bevindinge dat megaliete 'n astronomiese kalender is, gepubliseer. Dit het die teorie in die guns van astronomie geswaai. Hy het met die hulp van 'n rekenaar die beweging van die hemelliggame met die posisie van die rotsblokke gekorreleer. Die stand van die megaliete het ooreengekom met die ekstreme posisies van die ewening van die son en die maan. Fred Hoyle, sterrekundige van Cambridge, het hierdie bevindinge ondersteun deur te sê dat hy in sy ondersoek bevind het dat daar 'n beduidende vlak van astronomiese sofistikasie waargeneem kan

129

Deur die eeue heen was daar bespiegeling dat dit óf 'n tempel was wat deur Romeine (na aanleiding van die klassieke stut en latei boumetode) opgerig is vir Coelus, die god van die lug, óf deur die druides van die ou Kelte. Dit is selfs aan die Dene en Egiptenare toegeskryf en nog vele meer. (Jones 1973:85)

word: "A veritable Newton or Einstein must have been at work...It demands a level of intellectual attainment that is orders of magnitude higher than the standard to be expected from a community of primitive farmers" (Tompkins 1971:92).

Die Skotse ingenieur Alexander Thom, wat 'n professor van Oxford Universiteit was tot met sy aftrede in 1961, het twee boeke gepubliseer, naamlik *Megalithic sites in Britain* en *Megalithic Lunar Observatories* waarin hy 'n komplekse netwerk van prehistoriese lokasies geïdentifiseer het. Sy teorie was dat die bouers van die argitektoniese strukture dieselfde spesifieke maatstawwe gevolg het by die meeste van hierdie terreine. 'n Algemene standaard was die *megalithic Yard*, 'n lengtemaat van 830 mm wat hy tydens opmetings by verskeie megalietsirkels ontdek het. Hy het ook die stelling gemaak dat hulle hul strukture in ses eweredige proporsies gekonstrueer het (fig 64). Dit toon 'n begrip van Phytagoras se geometriese beginsels eeue voor die geboorte van die bekende Griekse wiskundige (Hawkins 1965:94).

'n Soortgelyke Neolitiese sirkel wat uit ses konsentriese kringe bestaan, is naby *Stonehenge* ontdek in 1995, met gate wat bedoel was vir houtpale. Tans is daar betonbakens in die gate om dit te preserveer. *Woodhenge* (fig 65, fig 66) is net soos *Stonhenge* só geposisioneer om aan te dui waar die son op midsomersdag opkom. *Woodhenge* en die sirkel by die naby-geleë *Durrington Walls* het moontlik 'n religieuse verband gevorm wat later na *Stonehenge* verskuif het met die oprigting daarvan, ongeveer 1800 VC. aan die einde van die Neolitiese periode.

Dit is dan ook hier waar die hipotese dat kuns, wat deur die wetenskap gevoed word, van vroeë beskawings relevant is tot werk wat kunstenaars

in kontemporere praktyke doen, ter sprake kom. Die verklaring van Berleant dat die landskap 'n kulturele produk is wat deur die persepsie van 'n kollektiewe kulturele groep gevorm word, weerspreek die algemene beskouing dat die geogliewe en megaliete nie kuns was nie, omdat ons vanuit verskillende kulturele perspektiewe daarna kyk. Net so sal die Renaissance kunstenaar ook na vandag se konseptuele kuns kyk en dit as absurde manifestasies afmaak, en beslis nie as kuns bestempel nie. Die gevolgtrekking wat ek hieruit maak is dat die intellek wat aanleiding gee tot die uitvoering van sosiale, kulturele en dus wetenskaplike manifestasies, 'n genetiese *bloudruk* is wat met verloop van die ontwikkeling van die mens in wese nie werklik verander nie.

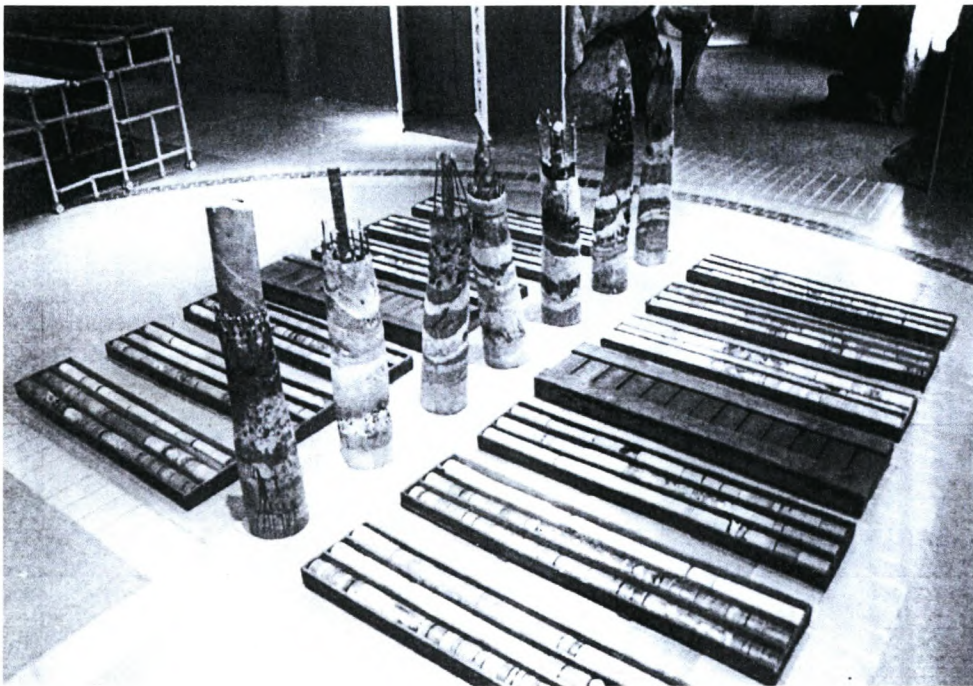


fig 1

Lenie Harley, *Gabbro en Konglomeraat* (1997). Installasie te African Window, Pretoria. Onderskeidelik opgeneem in die versamelings van die Unisa Kunsgalery en S.A. Kunsmuseum, Pretoria. Foto: Koos van der Watt.



fig 2

Die wiskundige Maria Reiche (wat 'n groot deel van haar lewe gewy het aan die fisiese kartering van die Nazca-geogliewe) besig om een van die lyne te meet. Soos gesien kan word op die foto, stap sy binne die lyn wat geskep is deur die verwydering van die boonste laag verbroke klip. Foto: Loren McIntyre. (McIntyre 1975:716).



fig 3

Newton Harrison en Helen Mayer Harrison, *Breathing Space for Sava River* (1988-90). 'n Installasie van foto-collage, teks en kaarte. (Kastner 1998:146).



fig 4

Newton Harrison en Helen Mayer Harrison, *Vision for the Green Heart of Holland* (1995). Installasie van kaarte, tekeninge, video, teks en keramiekteëls. Catheren Kapel, Gouda, Holland. (Kastner 1998:147).



fig 5

Boorkernmonsters van sedimentêre gesteentes. Kernstoor (Raad vir Geowetenskappe) te Donkerhoek, Pretoria. Foto: Lenie Harley.



fig 6

Boorkernmonsters van konglomeratiese gesteentes. Kernstoor (Raad vir Geowetenskappe) te Donkerhoek, Pretoria. Foto: Lenie Harley.



fig 7

Lenie Harley, *Siklus een...sediment* (2000). Vyf driehoekige torings (sement, gevonde voorwerpe, organiese materiaal, hars, metaal, klip en draad), 130 x 50 x 50 cm elk. Permanente installasie; Patrysstraat. Persoonlike versameling, Onderpapegaaiberg, Stellenbosch.

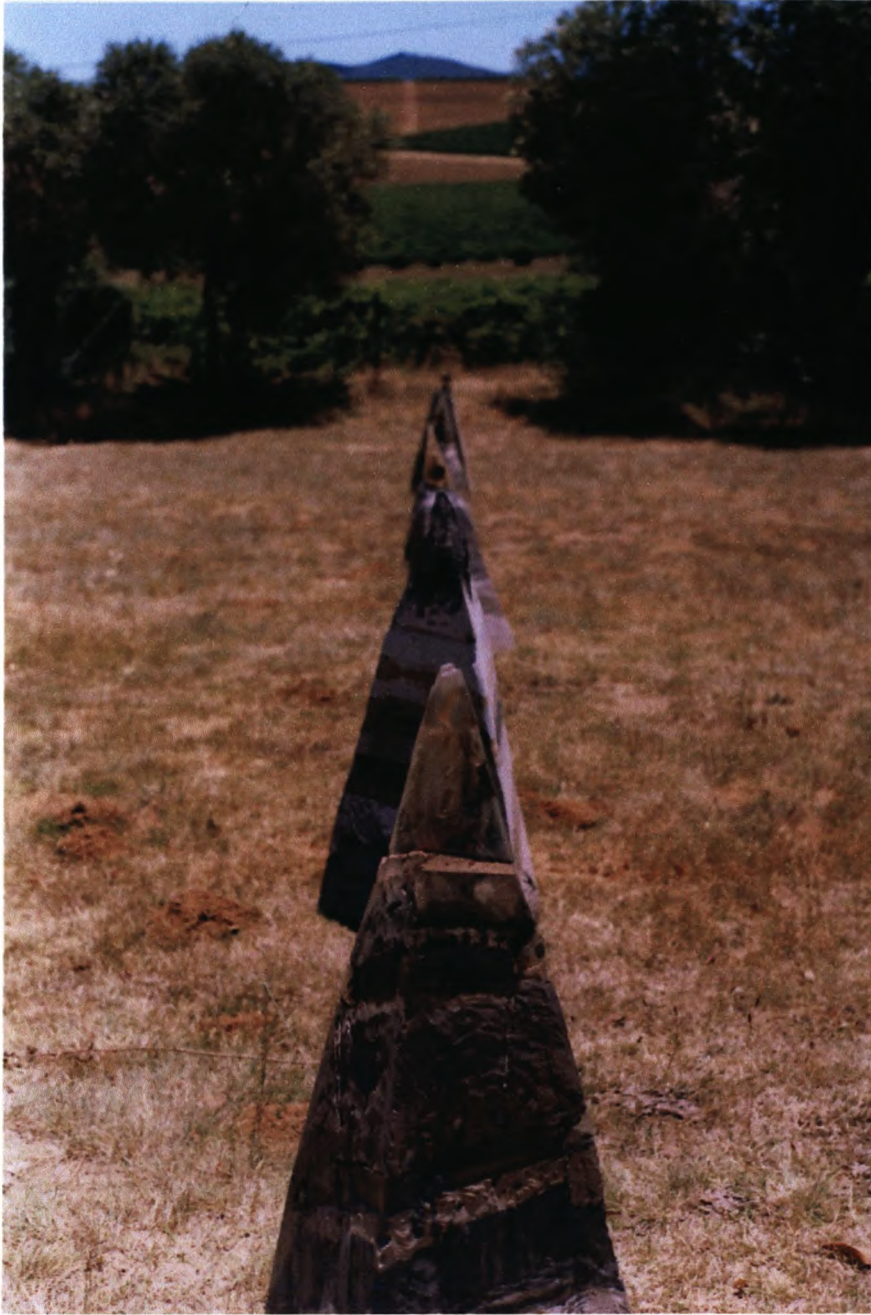


fig 8

Lenie Harley, *Siklus een...sediment* (2000). Vyf driehoekige torings (sement, gevonde voorwerpe, organiese materiaal, hars, metaal, klip en draad), 130 x 50 x 50 cm elk. Installasie vir fotodokumentasie; Patrysstraat. Persoonlike versameling, Onderpapegaaiberg, Stellenbosch.



fig 9

Lenie Harley, *Siklus een...sediment* (2000). Detail van gevonde voorwerpe in sementlae. Persoonlike versameling, Onderpapegaaiberg, Stellenbosch.



fig 10

Lenie Harley, *Siklus een...sediment*. (2000). Detail van gelaagdheid van die sementoppervlakte van een van die driehoekige torings. Persoonlike versameling, Onderpapegaaiberg, Stellenbosch.



fig 11

Lenie Harley, *Siklus een...sediment* (2000). Detail van geweeft draadpunt. Persoonlike versameling, Onderpapegaaiberg, Stellenbosch.



fig 12

Lenie Harley, *Siklus een...sediment* (2000). Detail van yster en boorkern (skag, myn of vangnet). Persoonlike versameling, Onderpapegaaiberg, Stellenbosch.



fig 13

Lenie Harley, *Siklus een...sediment* (2000). Detail van gevonde voorwerpe in hars. Persoonlike versameling, Onderpapegaaiberg, Stellenbosch.



fig 14

Lenie Harley, *Siklus een...sediment* (2000). Detail van gevonde voorwerpe in hars. Persoonlike versameling, Onderpapegaaiberg, Stellenbosch.



fig 15

Walter Oltmann, *Gencor Comission* (1994/5). Gemengde media, 840 x 430 cm. Gencor-versameling, Johannesburg. (Geers 1997:60).

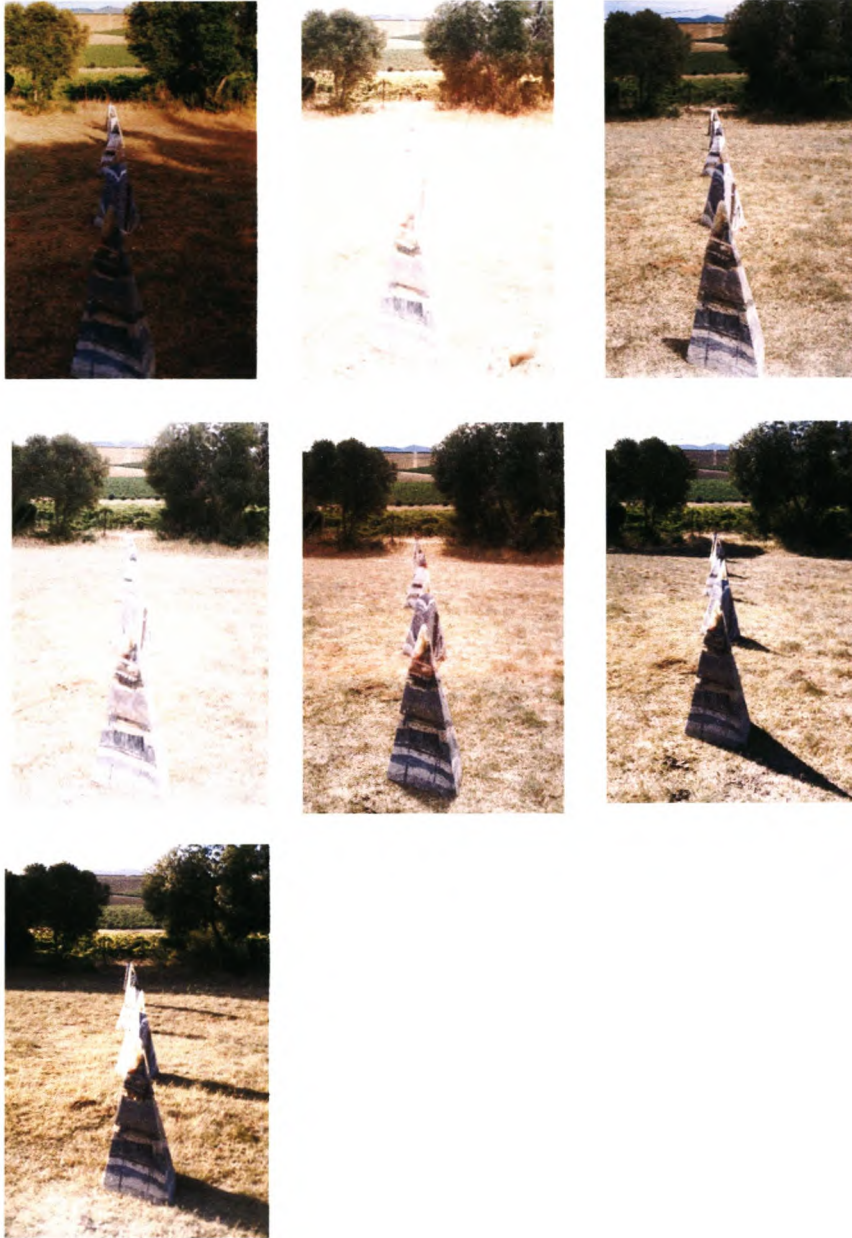


fig 16

Lenie Harley, *Siklus een...sediment* (2001). Fotodokumentasie van die sewe-dag-siklus waar ek elke tweede uur (van sewe-uur in die oggend tot sewe-uur in die namiddag) 'n foto van die werk geneem het.

Tussen Patrysstraat en Middelvlei, Onderpapegaaiberg. Foto's: Lenie Harley.

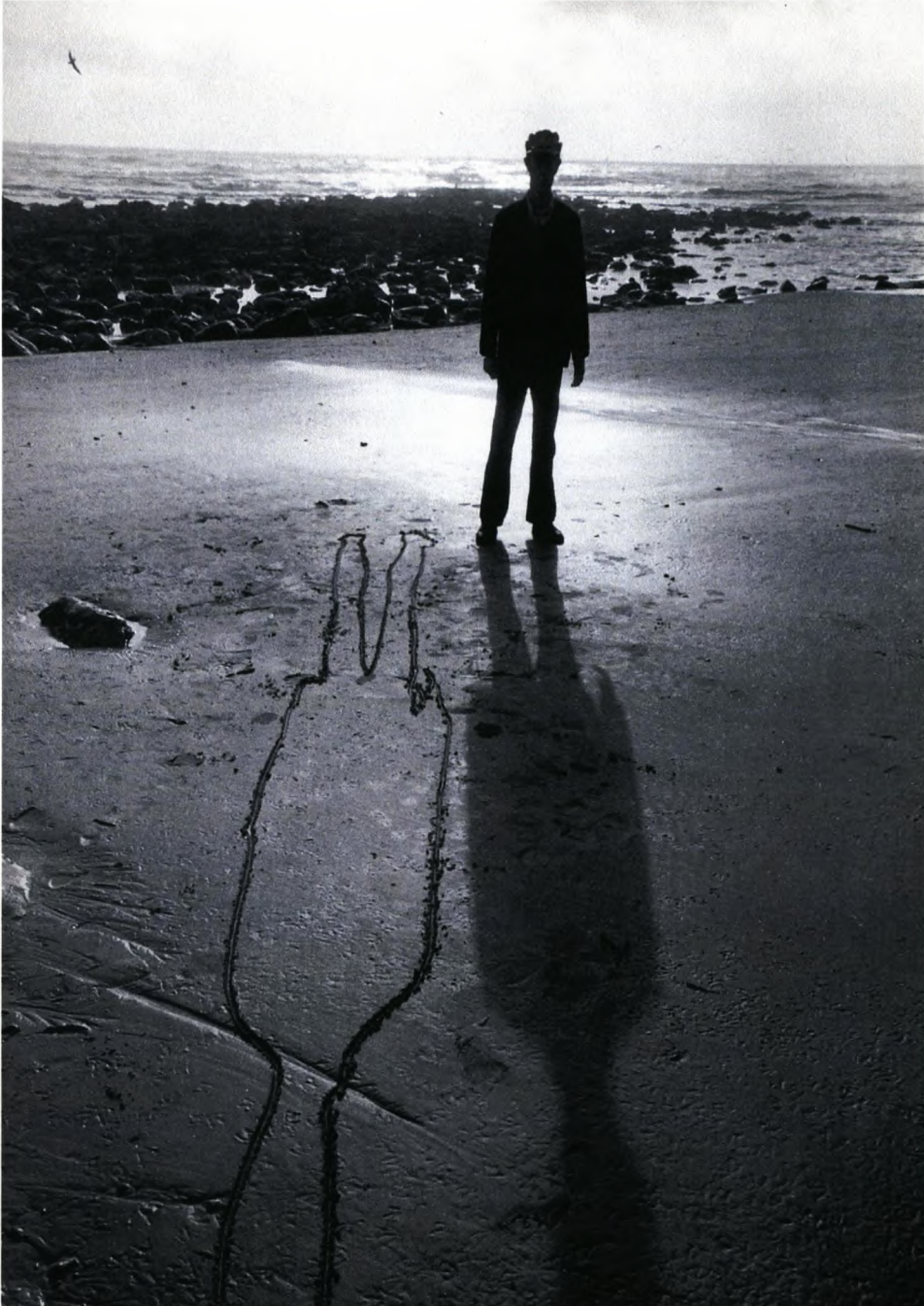


fig 17

Tony Cragg, *Untitled* (1971). Foto van Cragg en sy skaduwee op die strand. (Barnes & Knode 1991:21).



fig 18

Lenie Harley, *Siklus een...sediment skaduwee I* (2001). My skaduwee teen die landskapoppervlakte van een van die torings.

Onderpapegaaiberg, Stellenbosch. Foto: Lenie Harley.



fig 19

Lenie Harley, *Siklus een...sediment skaduwee II* (2001). Foto wat geneem is tydens die fotodokumentasie van die skaduwees van die torings en verwys na Gaia, die aarde as vroulike entiteit en die dans van die reën. Onderpapegaaiberg, Stellenbosch. Foto: William Harley.



fig 20

Tony Cragg, *Stack* (1975/1990). Gemengde media, dimensies varieër.
Versameling van die kunstenaar, Wuppertal. (Barnes & Knode
1991:33).

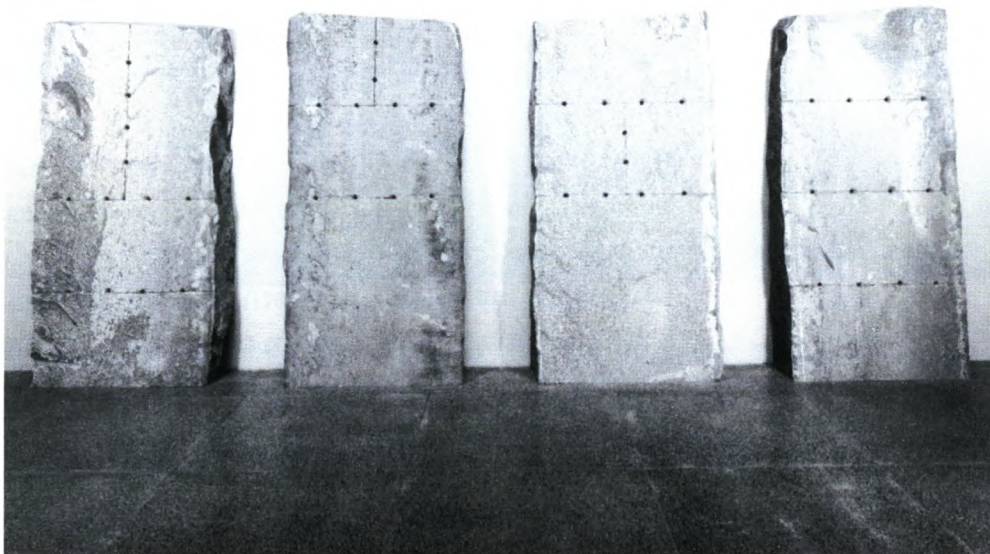


fig 21

Ulrich Rückriem, *Double Piece* (1982). Rots, 146 x 55 x 55 en 21.5 x 242 x 110 cm. Tate Gallery, Londen. (Causey 1998:183).



fig 22

Michael Heizer, *Double Negative* (1969). Mormon Mesa, Overton, Nevada. 243.9 ton sand verwydering, 457.2 x 15.2 x 9.1 m. Museum van Kontemporêre Kuns, Los Angeles. (Wallis 1998:29).

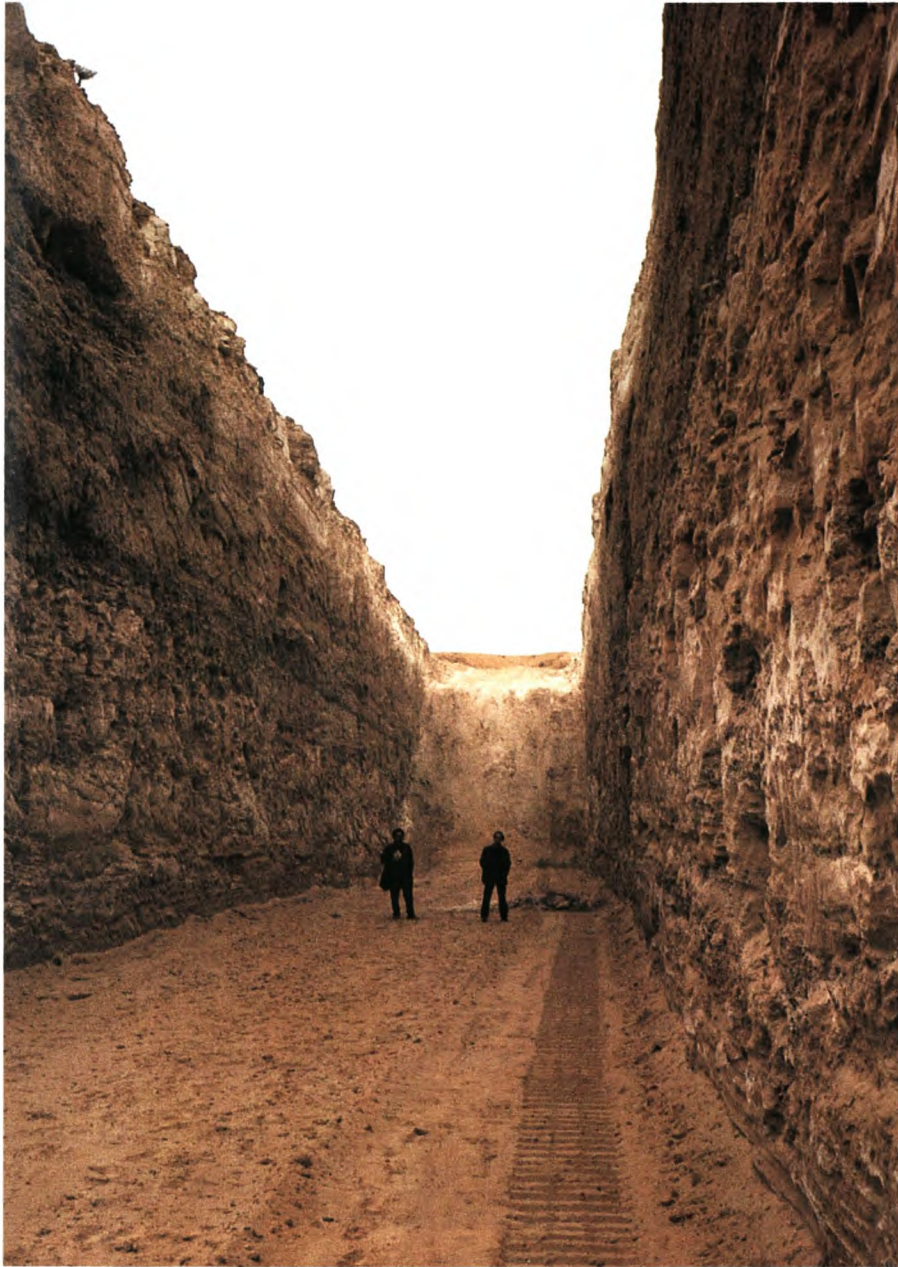


fig 23

Michael Heizer, *Double Negative* (1969). Detail van een van die 15 m diep loopgrawe, waar die geologiese formasie waargeneem kan word. Virgin River Mesa, Nevada. (Causey 1998:177).

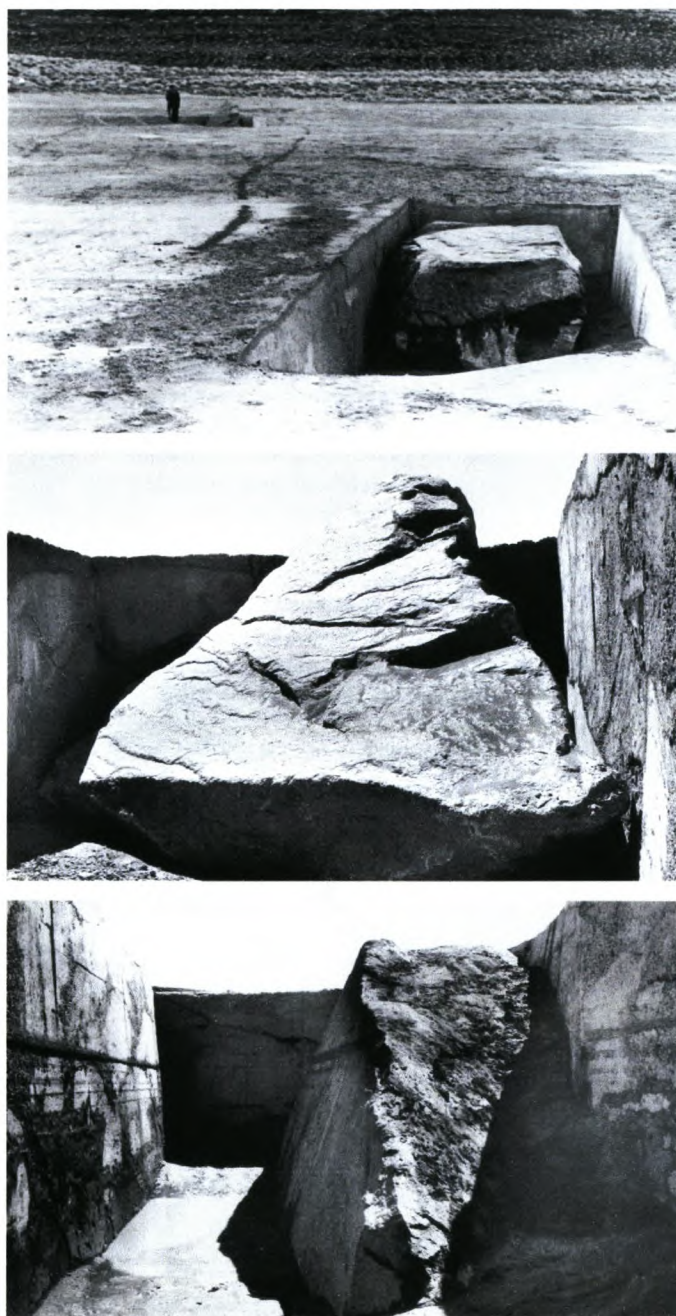


fig 24

Michael Heizer, *Displaced/Replaced Mass* (1969). Installasie van drie granietblokke in gepleisterde gate in die aardkors, 30.5, 73.2 en 43.7 ton. Silver Springs, Nevada. (Causey 1998:175).



fig 25

Alan Sonfist, *Time Landscape* (1965-78). Hoek van La Guardia Place en Houstonstraat, noord van SoHo, New York. (Wallis 1998:33).



fig 26

Lenie Harley, *Siklus twee...konglomeraat* (2001). Klip, gevonde voorwerpe, hars en sement, 700 x 10 cm. Persoonlike versameling, Onderpapegaaiberg, Stellenbosch.



fig 27

Karel Nel, *Core Tapestries* (1994). Vier sybokhaar-tapisserieë, 1200 x 50 cm elk. Gencor-versameling, Johannesburg. (Geers 1997:52).



fig 28

Lenie Harley, *Siklus twee...thohoyandou* (2001). Hout, gips, lugfoto's, klip, gevonde voorwerpe en hars. 200 x 50 cm. Sasol Kunsmuseum- versameling, Stellenbosch.



fig 29

Lugfoto geneem tydens vliegtrit tussen Johannesburg en Kaapstad.

Foto: Lenie Harley.



fig 30

Lugfoto geneem tydens vliegtrit tussen Johannesburg en Kaapstad.

Foto: Lenie Harley.



fig 31

Guillermo Kuitca, *San Juan de la Cruz* (1991). Papier en akwarelle, dimensies onbekend. (Herkenhoff & Smith 1991:94).

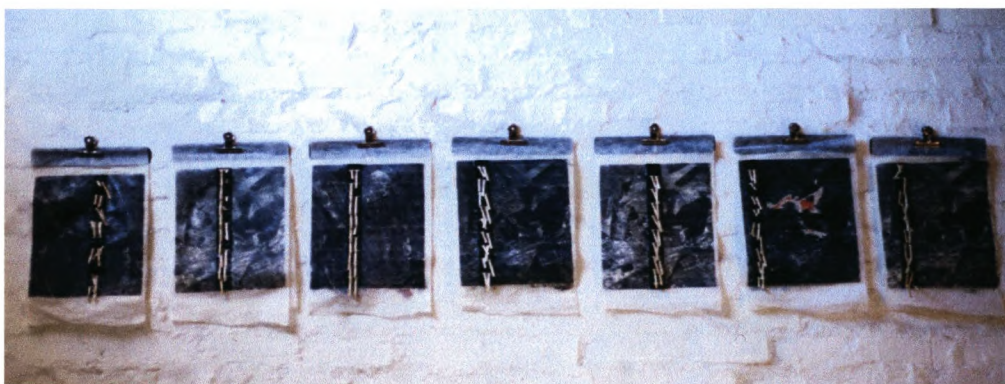


fig 32

Lenie Harley, *Siklus drie ...genesis en patrys* (2001). Lugfoto's, materiaalvoering, hars-en blinderrepe, sewe lugfoto's, 48 x 30 cm elk. Persoonlike versameling, Stellenbosch.



fig 33

Lenie Harley, *Siklus drie ...genesis en patrys*. Detail van een van die lugfoto's. Gemengde media, 48 x 30 cm. Persoonlike versameling, Stellenbosch.



fig 34

Lenie Harley, *Ongetiteld* (2002). Fotodokumentasie van sewe foto's wat om sewe-uur soggens in die verloop van een week geneem is. 24 - 29 September 2002, Onderpapegaaiberg, Stellenbosch. Foto's: Lenie Harley.



fig 35

Lenie Harley, *Siklus vier...patryssediment* (1999-2003). Installasie van dons wat uit 'n tuimeldroër se filtreerder kom, 400 x 25 cm. Persoonlike versameling, Onderpapegaaiberg, Stellenbosch.

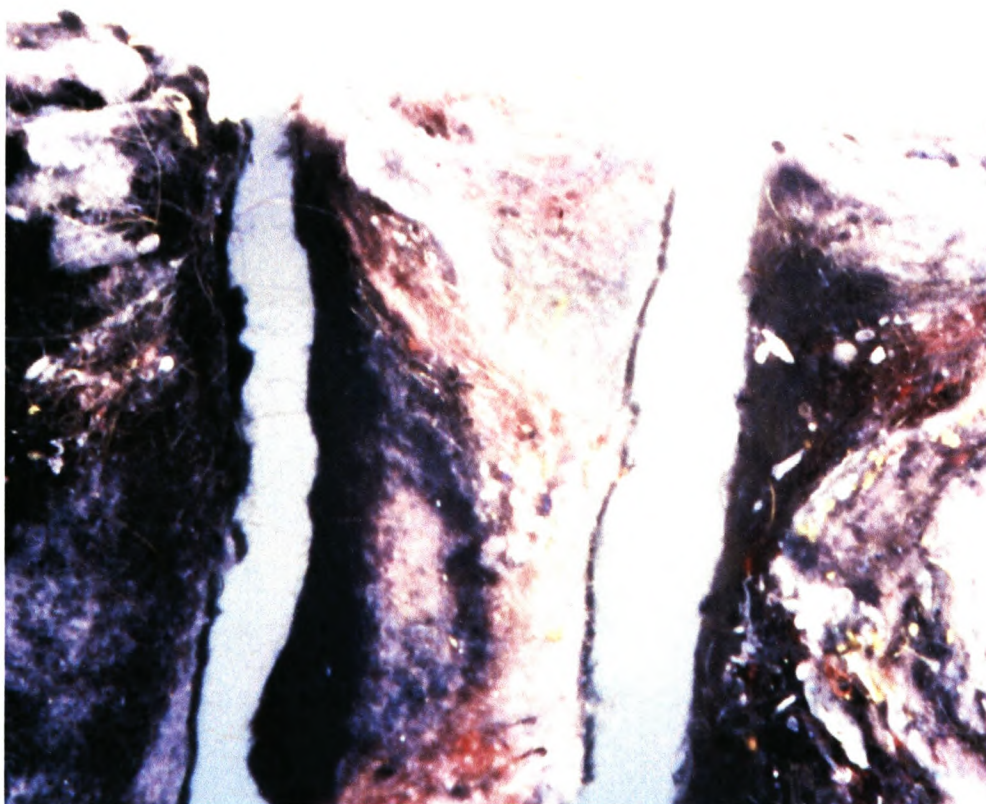


fig 36

Lenie Harley, *Siklus vier...patryssediment* (1999-2003). Detail van tuimeldroërdons, 22 x 12 cm. Elk. Persoonlike versameling, Onderpapegaaiberg, Stellenbosch.

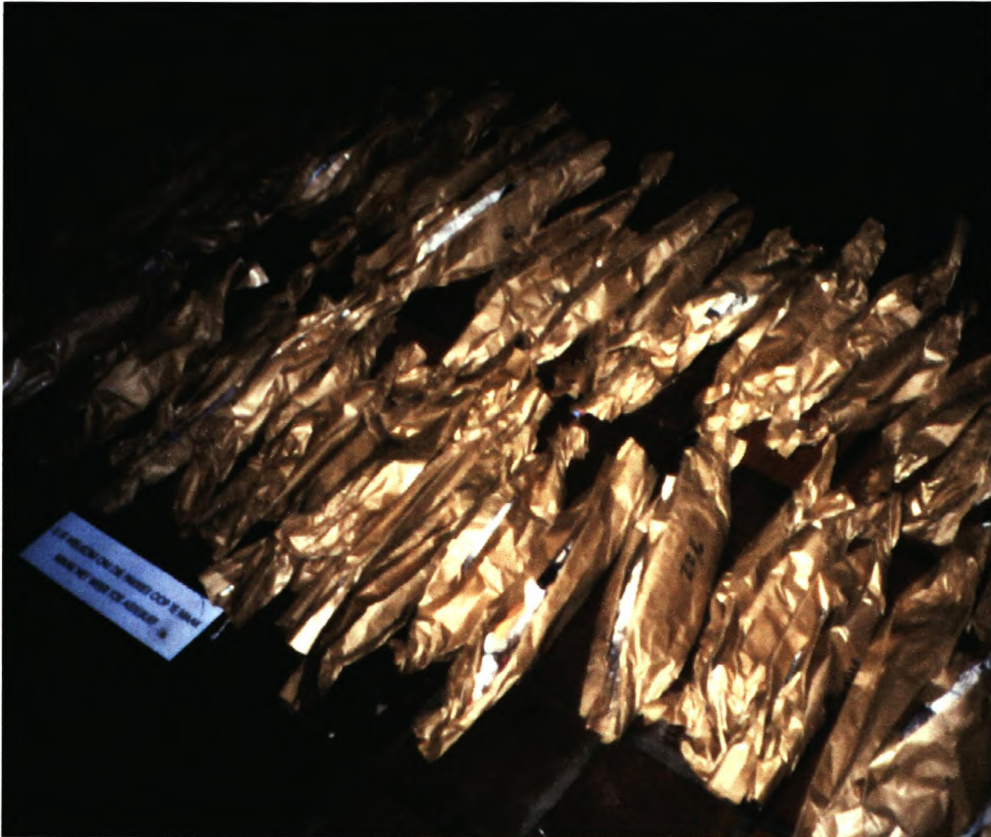


fig 37

Lenie Harley, *Siklus vyf...beaumontsediment* (2002). Installasie van klaskamerafval, wat bestaan uit stukkies kryt, oliepastelle, gebreekte potlode, briefies, fragmente van allerhande kleure papier ensovoorts. Sewe en sewentig A4 grootte bruinpapiervelle, 700 x 300 cm. Persoonlike versameling, Onderpapegaaiberg, Stellenbosch.



fig 38

Lenie Harley, *Siklus vyf...beaumontsediment* (2002). Detail van klaskamerafval in bruinpapier, gemengde media, 200 x 50 cm. Persoonlike versameling, Onderpapegaaiberg, Stellenbosch.



fig 39

Lenie Harley, *Siklus Vyf...beaumontsediment* (2002). Detail met my skaduwee wat oor die uitgestalde fragmente val. Persoonlike versameling, Onderpapegaaiberg, Stellenbosch. Foto: Lenie Harley.



fig 40

Wolfgang Laib, *Untitled* (1994). Installasie van stuifmeel in die Museum vir Kontemporêre Kuns, San Diego, USA (1994). (Farrow 1994: <http://www.members.aol.com/mindwebart4/wlaib.htm> - 1998, Feb. 20).



fig 41

Sakgrawer Lea Philander, Patrysstraat, Onderpapegaaiberg,
Stellenbosch 2003. Foto: Lenie Harley.



fig 42

Sakgrawer Nelson Mboma, Patrysstraat, Onderpapegaaiberg, Stellenbosch 2003. Foto: Lenie Harley.



fig 43

Tony Cragg, *New Stones - Newton's Stones* (1997). Gevonde plastiekfragmente, 10 x 366 x 244 cm. Arts Council Collection, South Bank Centre, London. (Francis 1991:43).



fig 44

Bill Woodrow, *Blue Monkey* (1984). Rusbank, bromponie, motorkap en metaalhouer, 405 x 100 x 300 cm. Lisson Galery, Londen. (Causey 1998:234).



fig 45

Lenie Harley, *Siklus ses...rommelsuksessie* (2002). Installasie van bedekte artikels en fragmente soos leë inkbotteltjies, plastiekspeelgoed ensovoorts. Gemengde media, 200 x 250 x 25 cm. Persoonlike versameling, Onderpapegaaiberg, Stellenbosch.

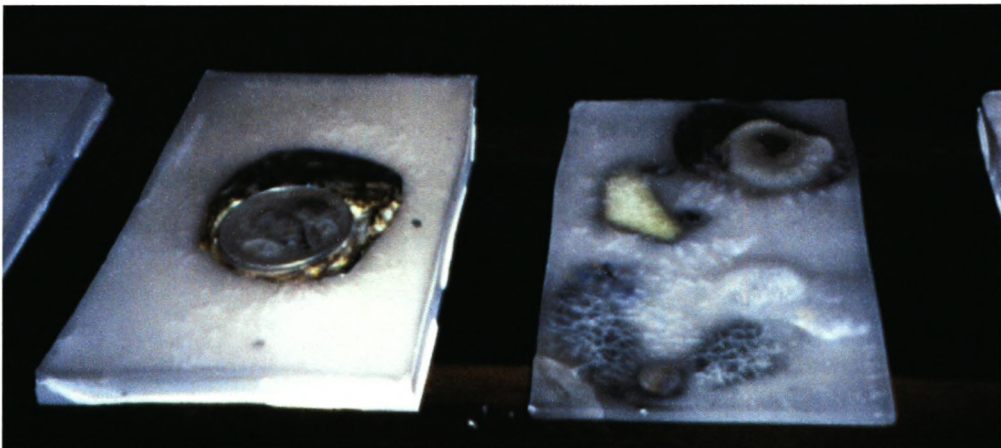


fig 46

Lenie Harley, *Siklus ses...rommelsuksessie* (2002). Detail van bedekte fragmente en voorwerpe. Gemengde media, 26 x 16 cm elk. Persoonlike versameling, Onderpapegaaiberg, Stellenbosch.



fig 47

Sue Williamson, *Mementoes of District Six* (1993). Staal, plastiek, hars gevonde voorwerpe, grond, beligting en klankbaan, 220 x 260 x 260 cm. Museum of Fine Art, Birmingham, Alabama. (Williamson & Jamal 1996:151).



fig 48

Mierle Lademan Ukeles, *Touch Sanitation* (1979-1981).

Fotodokumentasie van die handdruk wat Ukeles namens die inwoners van New York aan agtduisend vyfhonderd werkers gegee het as dankbetuiging vir die werk wat hulle doen, New York. (Morgan, RC. 2003. www.communityarts.net/readingroom/archive/ca/morgan-ukeles - 2002, Okt. 22).



fig 49

Mierle Lademan Ukeles, *Flow City* (1983). Beplanning vir die multimedia-museum-van-die-omgewing vir die DOS Marine Transfer Station, Die ontwerp van *Flow City* is in drie dele ingedeel; 'n lang arkade tipe loopgang wat uit herwinde materiaal gemaak is, 'n deursigtige glas brug wat oor die laaiplek geleë is en 'n video-muur wat inligting verskaf oor omgewingskwessies. (Kastner 1998:154).

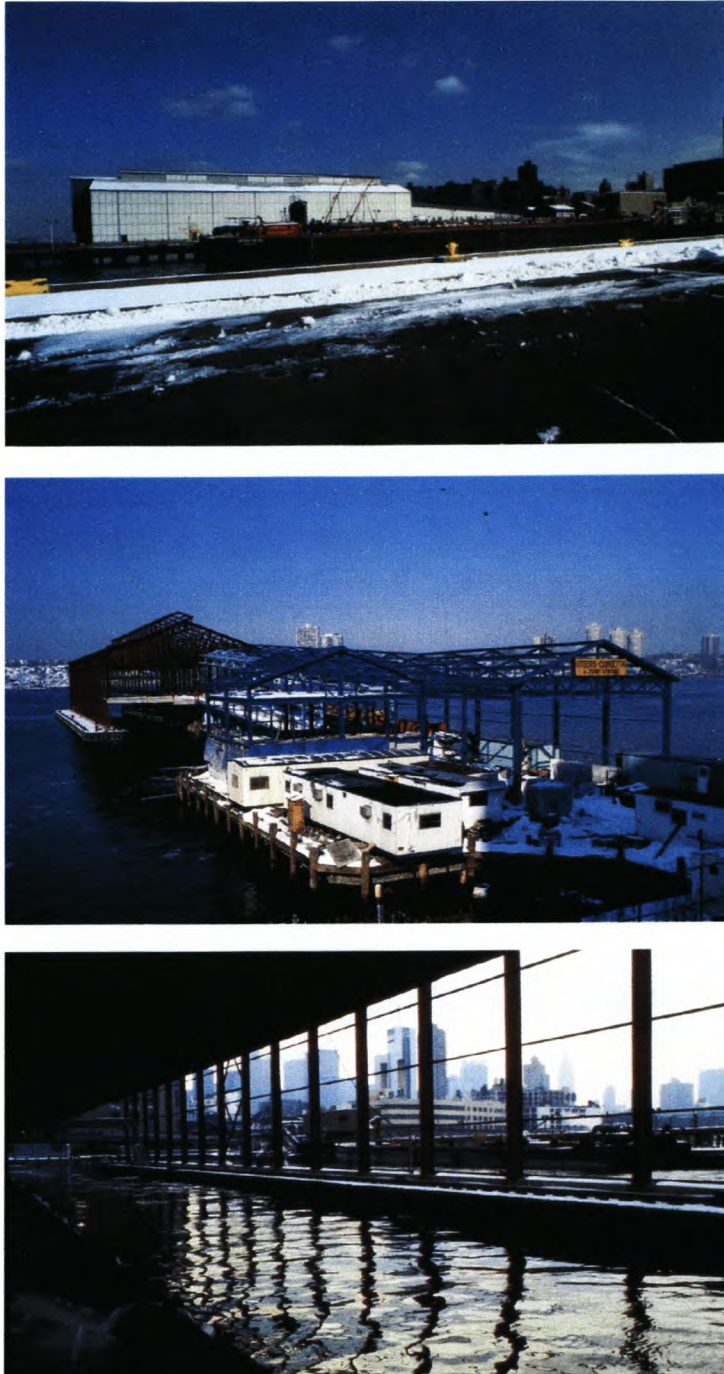


fig 50

Mierle Lademan Ukeles, *Flow City* (1983). 'n Multimedia-museum-van-die-omgewing vir die DOS Marine Transfer Station. Hudson rivier en Nege-en-vyftigste straat (Wes), Manhatten. (Kastner 1998:155).



fig 51

Lenie Harley, *Siklus sewe...filtraat* (2002). Installasie van sewe uitgediende skyfierakke, witsement, byewas, sasolwas, kerswas, foto-negatiewe, organiese materiaal en gevonde objekte, 100 x 200 x 100 cm. Persoonlike versameling, Onderpapegaaiberg, Stellenbosch.



fig 52

Lenie Harley, *Siklus sewe...filtraat* (2002). Detail van een van die skyfierakke. Gemengde media soos byewas, sasolwas, organiese materiaal, ensovoorts, 74 x 67 cm. Persoonlike versameling, Onderpapegaaiberg, Stellenbosch.



fig 53

Traliehek in die leivoor agter die PJ Olivier Kunssentrum. Stellenbosch.

Foto: Lenie Harley.



fig 54

Nancy Holt, *Sky Mound* (1984-1991). Versadigde rommelhoop in die weiland van New Jersey wat met 'n plastiekvoering bedek is wat van herwinde plastiese koeldrankbottels gemaak is, 57 akker. New Yersey. (Krug & Siegenthaler 1997:

<http://getty.edu/artsenet/images/Ecology/sky.html> - 1999, Jul. 14).



fig 55

Lientjie Blok, *Maria en Kind* (2001). Sigaretstompies, matras, plastiese sakke en materiaal, 150 x 75 cm. Persoonlike versameling, Vredenburg. (Blok 2002:62).



fig 56

Lientjie Blok, *Resurrection* (2000). Plastiese sakke, 170 x 100 cm.
Fotodokumentasie van kunstenaar binne landskap, Langebaan. (Blok 2002:79).



fig 57

HA Schult, *Pyramids People; Trash People* (1996). Gevonde materiale (tegnologiese afval soos rekenaaronderdele, skroot, blikkies en bottels), lewensgrootte. Installasie voor die Giza piramides, Egipte.

Foto: Thomas Hoepker. (Hoepker

2003:<http://www.magnumphotos.com/c/htm/cDosZ> - 2003, Apr. 06).



fig 58

HA Schult, *Trash People* (1996). Gevonde materiale (tegnologiese afval soos rekenaar onderdele, skroot, blikkies en bottels), lewensgrootte. Installasie in die Rooiplein met St. Basil in die agtergrond. Moskou, Rusland. Foto: Thomas Hoepker. (Hoepker 2003:<http://www.magnumphotos.com/c/htm/cDosZ> - 2003, Apr. 06).



fig 59

HA Schult, *Jinshaling; Wall People* (2001). Gevonde materiale (tegnologiese afval soos rekenaaronderdele, skroot, blikkies en bottels), lewensgrootte. Installasie op die Groot Muur in Sjina. Foto: Thomas Hoepker. (Hoepker 2003:<http://www.magnumphotos.com/c/htm/cDosZ> - 2003, Apr. 06).



fig 60

Diagram van die ligging en uitleg van die mees prominente tekeninge (geogliewe) van die Nazcaplato, Peru. (Hancock 1995:37).



fig 61

Gestileerde Kolibrie, Nazcaplato, Peru. Dié gestileerde kolibrie is een van agtien voëlfigure wat moontlik die verandering in seisoene aangedui het. Die 36,576 m verlenging van die bek eindig by 'n lyn wat die sonsopkoms tydens die winter sonstilstand aandui. (Morrison 1987:130).



fig 62

Nazca Spinnekop, Nazcaplato, Peru. Hierdie aardtekening van 'n anatomiese korrekte spinnekop (45.72 m lank) is soos die meeste van die Nazca-tekeninge gevorm deur een aaneenlopende lyn, en daar word na aanleiding daarvan gespekuleer dat dit moontlik 'n seremoniële voetpad was. (Morrison 1987:131).



fig 63

Stonehenge, ongeveer 1250 vC. Konsentriese megalitiese sirkels, geleë buite Amesbury op die Salisburyvlaktes in die suide van Engeland. Foto: Lenie Harley.

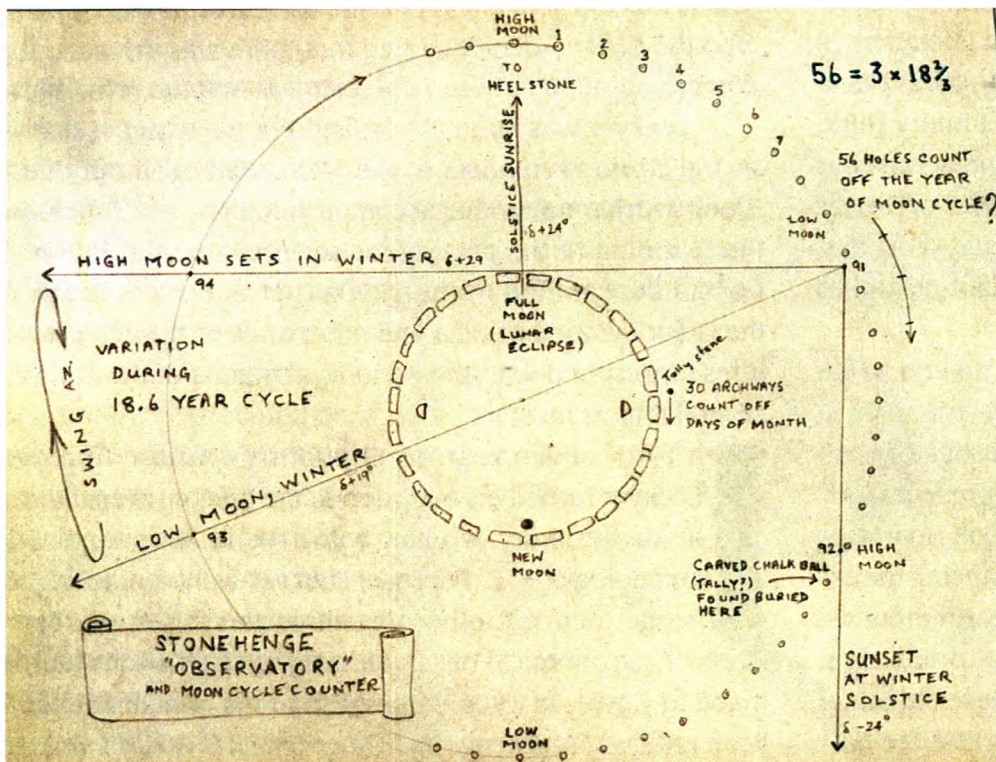


fig 64

Stonehenge, ongeveer 1250 vC. 'n Skematiese voorstelling van moontlike (vroee) berekeninge van maansverduisteringe deur die Britse sterrekundige Gerald Hawkins (Hawkins 1965:92).



fig 65

Woodhenge. Ses konsentriese sirkels uit die Neolitiese tydperk. Die oorspronklike houtbalke (wat vergaan het) is met betonmerkers vervang. Geleë buite Amesbury op die Salisburyvlaktes in die suide van Engeland. Foto: Lenie Harley.



fig 66

Woodhenge, inligtingsbordjie met die skematiese voorstelling en verduideliking van die sirkels op die perseel buite Amesbury in die suide van Engeland. Foto: Lenie Harley.

BIBLIOGRAFIE

- Adam, J. 1911. *The vitality of Platonism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Adams, D. 1992. Joseph Beuys, pioneer of a radical ecology. *Art Journal* 51(26): 2-92.
- Ades, D. 1974. *Dada and surrealism*. Londen: Thames and Hudson.
- Alloway, L. 1984. *Network. Art and the complex present*. Michigan: N.M.I.Press.
- Arnold, K & Newton, G (reds.). 2002. *Science and art; seeing both sides, Wellcome News* bylaag 5. Londen: Empress Litho.
- Arts America Program. 1992-1994. *Knots & Nets*. USA: Nancy Neuman Press. (Katalogus van 'n reisende uitstalling wat in verskeie lande uitgestal is).
- Baehr, H & Gray, A (reds.). 1996. *Turning it on*. Londen: Arnold.
- Barnes, L & Knode, M. 1991. Tony Cragg: Interaction of matter and thought, in *Tony Cragg. Sculpture 1975 - 1990*, geredigeer deur S Henger. Londen: Thames & Hudson.
- Barzun, J. 1962. *The house of intellect*. Londen: Heinemann.

- Battin, M Fisher, J Moore, R & Silvers, A. 1985. *Puzzles about art: Aesthetics casebook*. New York: ST. Martin's Press.
- Berleant, A. 1993. The aesthetics of art and nature, in *Landscape, natural beauty and the arts*, geredigeer deur Kemal & Gaskell. Cambridge: Cambridge University Press: 228-241.
- Berry, T. 1990. The spirituality of the earth, in *Liberating life. Contemporary approaches to ecological theology*, geredigeer deur Charles Birch, William Eakin & Jay B McDaniel (reds.). New York: Orbis Books: 151-158.
- Birch, C Eakin, W & McDaniel, J B (reds.). 1990. *Liberating life. Contemporary approaches to ecological theology*. New York: Orbis Books.
- Blatt, SJ. 1994. Concurrent conceptual revolutions in art and science, in *Development and the arts:critical perspectives*, geredigeer deur MB Franklin & B Kaplan. New Jersey: Lawrence Earlbaum Associates: 195-226.
- Blok, L. 2002. Herwinning as kunsvorm: 'n ekofeministiese perspektief. MA (BK) verhandeling. Pretoria: Unisa.
- Buchanan, S (red.). 1948. *The Portable Plato*. Harmondsworth: Penguin.
- Buckminster Fuller, R. 1969. The artist-scientist-inventor, in *The Arts and man; a world view*. Unesco, Paris: Imprimeries de Bobigny: 96-02.

- Burnham, J. 1973. Contemporary ritual: A search for meaning in Post-Historical terms, in *Land and environmental art*, geredigeer deur Jeffrey Kastner (1998). Londen: Phaidon Press: 256-257.
- Busch, TW & Gallagher, S (reds.). 1992. *Merleau-Ponty. Hermeneutics and Postmodernism*. Albany: State University of New York Press.
- Butler, C. 1980. *After the wake*. Oxford: Clarendon Press.
- Callinicos, A. 1989. *Against Postmodernism - a Marxist critique*. Great Britain: Poeity Press.
- Causey, A. 1998. *Sculpture since 1945*. Oxford New York: Oxford University Press.
- Caputo, JD (red.). 1997. *Deconstruction in a nutshell: a conversation with Jacques Derrida*. New York: Fordham University Press.
- Cembalest, R. 1991. The ecological art explosion. *ARTnews* 90(6), Summer: 96-105.
- Chodrow, NJ. 1974. Family structure and feminine personality, in *Woman, Culture, Society*, geredigeer deur MZ Rosaldo & L Lamphere. Stanford: University Press.
- Collard, A & Contrucci, J. 1988. *Rape of the wild: Man's violence against animals and the earth*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Collings, M. 1999. *This is modern art*. Londen: Weidenfiels & Nicolson.

- Cuomo, C.J. 1998. *Feminism and ecological communities*. Londen: Routledge.
- Daniels, S & Lee, R (reds.). 1996. *Exploring human geography*. Londen: Arnold.
- Diethelm, W. 1982. Visual transformation; ceative tendencies, in *Graphic design, Fine art, technology and information techniques*. Zürich: s.n.
- Dodson Gray, E. *Green paradise lost*. Roundtable Press: Wellesley.
- Domosh, M. 1996. Towards a feminist historiography of geography, in *Exploring human geography*, geredigeer deur S Daniels & R Lee. Londen: Arnold: 480-494.
- Dreher, D. 1991. *The Tao of peace*. Kent: Mackays of Catham.
- Encyclopædia Britannica. 1978. Sv 'alchemy'. Chicago: Helen Hemingway Benton.
- Encyclopædia Britannica. 1978. Sv 'Buddhism'. Chicago: Helen Hemingway Benton.
- Encyclopædia Britannica. 1978. Sv 'Renaissance'. Chicago: Helen Hemingway Benton.
- Farrow, J. 1994. *Ecological excursions*, [Online],
Beskikbaar: <http://www.members.aol.com/mindwebart/htm>

[1998, Feb. 20].

Fellmann, JD, Getis, A & Getis J. (1999). *Human geography. Landscapes of human activities*. New York: McGraw-Hill.

Ferrier, J (red.). 1999. *Art of the 20th century*. Oorspronklik gepubliseer as *l'Aventure de l'Art au XXe Siècle* (Parys) in 1988, hersien en vertaal in 1999 deur WD Glanze & L Davidson. Editions du Chêne: Turin.

Firestone, S. 1970. *The dialectic of sex: the case for feminist revolution*. New York: Bantam.

Franklin, M & Kaplan, B. 1994. *Development and the Arts: Critical Perspectives*. New Jersey: Lawrence Earlbaum Associates.

Francis, M. 1991. Full circle: Tony Cragg's work 1977-81, in *Tony Cragg. Sculpture 1975 - 1990*, geredigeer deur Sue Henger. Londen: Thames & Hudson: 42-50.

Gaarder, J. 2000. *Maya*. Londen: Phoenix House.

Gablik, S. 1984. *Has modernism failed?* New York: Thames & Hudson.

Gablik, S. 1991. *The re-enchantment of art*. Londen: Thames & Hudson.

Geers, K. (red.). 1997. *Contemporary South African art. The Gencor collection*. Jeppestown: Jonathan Ball Publishers.

- Gilman, C.P. 1979. *Herland*. Londen: Women's Press.
- Hauser, A. 1982. *The sociology of art*. Londen: Routledge & Kegan Paul.
- Hancock, G. 1995. *Fingerprints of the gods*. Great Britain: William Heinemann Ltd.
- Hayman, D. 1969. Inleiding, in *The Arts and Man; a world view*. Unesco, Paris: Imprimeries de Bobigny: 11-26.
- Hawking, S. 1988. *A brief history of time*. New York: Bantam.
- Hawkins, GS. 1965. *Stonehenge decoded*. New York: Dell.
- Heizer, M. 1984. Interview with Julia Brown, in *Land and environmental art*. (1998), geredigeer deur Jeffrey Kastner. Londen: Phaidon Press: 228-229.
- Henger, S (red.). 1991. Tony Cragg. Sculpture 1975 - 1990. Londen & New York: Thames & Hudson.
- Hepburn, L. 1992. *Ova-Dose?* North Sydney: Allen & Unwin Pty Ltd.
- Herkenhoff, P & Smith, G. 1991. Global Outreach. *Art News* 90(8) October: 94-95.
- Hobbs, R. 1981. *Robert Smithson: sculpture*. New York: Cornell University Press.

- Hoepker, T. 2003: *Magnum photos*, [Online],
Beskikbaar: <http://www.magnumphotos.com/c/htm/cDosZ>
[2003, Apr. 06].
- Hutcheon, L. 1989. *The politics of postmodernism*. Londen en New York:
Routledge.
- Jaggar, A. 1983. *Feminist politics and human nature*. Harvester Press:
Londen.
- Jay, M. 1973. *The Dialectical Imagination*. Boston: Little, Brown & Co.
- Jones, I. 1973. *The most notable antiquity of Great Britain vulgarly called
Stonehenge*. Berkeley, California: Scholarly Press.
- Johnson, D. 2001. The water lines of Nazca. *Rumbos* 3(2):50, [Online],
Beskikbaar: <http://www.rumbosperu.com/articles/11-50-nazca.htm>
[2002, Aug. 22]
- Kastner, J (red.). 1998. Voorwoord, in *Land and environmental art*, oorsig
deur B. Wallis. Londen: Phaidon Press.
- Kauppinen, H. 1990. Environmental aesthetics and art education, in *Art
Education*, Julie:12-21.
- Keifer-Boyd, K. 2003. *Ecofeminism & aesthetics of place*, [Online],
Available: <http://www.personal.psu.edu/faculty/k/t/ktk/syllabi/3365>
[2003, Jul. 05].

- Kemal, S & Gaskell, I (reds.).1993. *Landscape, natural beauty and the arts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kemp, M. 2000. *Visualizations, the Nature book of Art and Science*. Oxford: Oxford University Press.
- Kenway, J. 1995. Having a Postmodernist turn or Postmodernist *angst*: a disorder experienced by an author who is not yet dead or even close to it, in *After Postmodernism*, geredigeer deur R Smith & P Wexler. Londen: The Falmer Press: 36-55.
- Kertess, K. 1986. Earth Angles. *Artforum*, 24, Februarie: 76-79.
- Kolbe, DD. 1929. Die verband tussen kuns en die onderbewuste. *Die Nuwe Brandwag* 1(3), Aug: 188-192.
- Kosuth, J. 1991. *Art after Philosophy and After*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.
- Kranz, S. 1974. *Science & Technology in the Arts*. New York: Van Nostrand Reinhold Company.
- Krug, D & Siegenthaler, J. 1997. *Art & Ecology: art and the earth. Changing views about art and the earth*, [Online],
Beskikbaar: <http://getty.edu/artsenet/images/Ecology/sky.html>
[1999, Jul. 14].
- Krug, D. 1999 *Art & ecology: Ecological art perspectives and issues*, [Online],

Beskikbaar: <http://www.getty.edu/artsednet/resources/Ecology/Issues/ukeles.html> [1999, Jul. 14].

Lama, A. 1998. Science Peru: Maria Reiche to rest with the enigmas she unraveled. *World News*. [Online],
Beskikbaar: http://www.oneworld.org/ips2/june98/19_10_075.html [1999, Jul. 14].

Lemaigne, S. 1987. *Dada*. New York: Universe Books.

Lippard, L. 1983. *Overlay: Contemporary art and the art of prehistory*. New York: Pantheon Books.

Lippard, L. 1991. The Garbage girls, in *Land and environment art (1989)*, geredigeer deur Jeffrey Kastner, oorsig deur Brian Wallis. Londen: Phaidon Press: 259-261.

Lovelock, J. 1988. *The ages of Gaia: a Biography of our living earth*. Oxford: OUP.

Lozowick, L. 1925. Modern Russian art, in *Societe Anonyme*, New York: Museum of Modern Art: 30.

Lysacht, R. 1992-98. *Rory Lysacht photography - Garbage art*, [Online],
Beskikbaar: <http://www2.gol.com/users/rory/sto> [2003, Jun. 04].

Mann, A. T. 1993. *Sacred Architecture*. Dorset: Element Books.

Marx, K. 1973. A critique of political economy, in *Capitol* (1)91. Londen:

Lawrence & Wishart. (oorspronklike Duitse uitgawe 1897).

Malraux, A. 1954. *The Voices of Silence*. Londen: Secker & Warburg.

Mangold, D. 2003. *HA Schult's installation of 1000 trash people at ENSORGA 2003 at Cologne* [Online],
Beskikbaar: d.mangold@koelnmesse.de<http://www.ensorga.com>
[2003, Jul. 07].

Marais, E. 1932. *Gedigte*. Kaapstad: Nasionale Pers Beperk.

Massey, D. 1994. *Space, place and gender*. Cambridge: Polity.

Matilsky, B. 1992. *Fragile Ecologies: Contemporary Artists' interpretations and solutions*. New York: Rizzoli International Publications Inc.

McIntyre, L. 1975. Mystery of the Ancient Nazca Lines, in *National Geographic* 147(5) Mei: 716-727.

Merchant, C. 1992. *Radical ecology*. New York: Routledge.

Merchant, C. 1996. *Earthcare: Women and the environment*. New York: Routledge.

Merleau-Ponty, M. 1962. *Phenomenology of perception*. Londen: Routledge.

Merleau-Ponty, M. 1964. *Sense and non-sense*. Vertaal deur HL Dreyfus

& PA Allen Dreyfus; hierdie vertaling is gebaseer op die derde uitgawe, uitgegee deur Nagel in 1961. VSA: Northwestern University Press.

Merleau-Ponty, M. 1992. *Hermeneutics and postmodernism*, geredigeer deur TW Busch en S Gallagher. Albany: State University of New York Press.

Mies, M & Shiva, V. 1993. *Ecofeminism*. Londen: Zed Books.

Miami Herald. 1999. Ruins in Peru linked to famed Nazca lines, [Online],
Beskikbaar: <http://www.rose-hulman.edu/~delacova/nazca/palpa.htm> [2000, Sept. 12].

Miles, M. 1997. *Art space and the city*. New York: Routledge.

Morgan, RC. 2003. *Touch sanitation: Mierle Laderman Ukeles*, [Online],
Beskikbaar: www.communityarts.net/readingroom/archive/ca/morgan-ukeles.php-23k [2002, Okt. 22].

Morrison, T. 1987. Pictures on the Earth, in *Mystic Places, Time Life Books*, geredigeer deur S Schneidman, P Daniels, & A Horan. Ohio: Donnelly & Sons Co: 110-127.

Muller, J & Bellido, RT. 1985. *A century of modern painting*. Hersiende uitgawe. Londen: Methuen Londen Ltd.

Nesbitt, L. 1995. *Garbage!* ('n Katalogus van 'n uitstalling in die Dale Galery, New York, 10 - 30 Julie).

- Newmett, B. 1992. *Images, objects and ideas*. USA: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers.
- Odendal, Schoonees, Swanepoel, du Toit & Booysen. 1991. *Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*. Johannesburg: Perskor.
- Osborne, H (red.). 1975. *The Oxford companion to art*. Oxford: Readers Union.
- Perkins, T. 1996. Rethinking stereotypes, in *Turning it on*, geredigeer deur Helen Baehr & Ann Gray. Londen: Arnold.
- Pitluga, PB. 1996. A Nazca Zodiac? *The Explorer* 12 (1) Somer: s.p.
- Plant, J. (red.). 1989. *Healing the wounds*. Philadelphia, PA: New Society Publishers.
- Plato, 1993. *Republic*. Vertaal deur Robin Waterfield. Reading, Berkshire: Cox & Wyman Ltd.
- Plumwood, W. 1993. *Feminism and the mastery of nature*. Londen: Routledge.
- Rae, E. 1994. *Women, the earth, the divine*. New York: Orbis Books.
- Rankin, E. 1996. Popularising Public Sculpture in Britain: From landscape gardens to forest trails. *De Arte* 53. Pretoria: Unisa: 3-16.

- Rankin, E. 1997. Public statements/private sensibilities, in *Contemporary South African art. The Gencor collection*, geredigeer deur Kendell Geers. Jeppesstown: Jonathan Ball Publishers: 53-63.
- Reiche, M. 1989. *Mystery on the desert, Nazca*. Peru: s.n.
- Relph, E. 1976. *Place and placedness*. Londen: Pion.
- Relph, E. 1981. *Rational Landscapes and Humanistic Geography*. Londen: Croom Helm.
- Rickey, C. 1983. Unpopular culture (Travels in Kienholzland). *Art Forum* 21(10), Junie: 42-48.
- Rose, MA. 1991. *The Post-modern and the Post-Industrial*. Cambridge: University Press.
- Rose, MA. 1984. *Marx's Lost Aesthetic*. Cambridge: University Press.
- Ross, S. 1993. Gardens, earthworks and environmental art, in *Landscape, natural beauty and the arts*, geredigeer deur Kemal & Gaskell. Cambridge: Cambridge University Press: 158-183.
- Rosenberg, H. 1972. *The De-definition of Art*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Rossouw, J. 2002. Globale en Lokale, 'n Lesing oor globalisering, onderskeidelik gelewer in Kaapstad en Pretoria.

Rosser, S. 1992. *Biology and feminism*. New York: Macmillan Publishing Company.

Rozaldo, MZ & Lamphere, L (reds.). 1974. *Woman, Culture, Society*. Stanford: University Press.

Salleh, A. 1984. Deeper than deep ecology: The ecofeminist connection, *Environmental Ethics*. 6(1): 339-345.

Selden, R. 1985. *A readers guide to contemporary literacy theory*. Sussex: The Harvester Press Ltd.

Schneidman, S Daniels, P & Horan, A. (reds.). 1987. *Mystic Places, Time Life Books*. Ohio: Donnelly & Sons Co.

Smith, R. 1995. Voorwoord, in *After Postmodernism*, geredigeer deur R Smith & P Wexler. Londen: The Falmer Press: 1-9.

Smith, R. 2001: Meditation, [Online],
Beskikbaar: kaldari@nashville.net. [2002, Jan. 12].

Smith, R Wexler, P (reds.). 1995. *After Postmodernism*. Londen: The Falmer Press.

Sonfist, A. 1984. Natural phenomena as public monuments (1968), in *Land and environmental art*, geredigeer deur Jeffrey Kastner. Londen: Phaidon Press: 257-258.

- Soper, K. 1996. Nature/'nature', in *Land and environmental art*, geredigeer deur Jeffrey Kastner. Londen: Phaidon Press: 285-287.
- Spretnak, C. 1991. *States of grace: the recovery of meaning in the postmodern age*. New York: Harper & Row.
- Spretnak, C. 1989. Toward an ecofeminist spirituality, in *Healing the wounds*, geredigeer deur Judith Plant. Philadelphia: New Society Publishers.
- Spretnak, C. 1993. Critical and constructive contributions of ecofeminism, in *Worldviews and ecology*, geredigeer deur P Tucker & E Grim. Philadelphia: Bucnell Press.
- Steyn, J N. 1976. *Ruimtelike Ordening*. Pretoria: J L van Schaik.
- The Arts and Man; a world view of the role and functions of the arts in society*. 1969. Unesco, Paris: Imprimeries de Bobigny.
- Tilley, C. 1994. *A Phenomenology of Landscape*. Bridgend, UK: WBC Bookbinders.
- Tomkins, P. 1971. *Secrets of the great pyramid*. New York: Harper & Row.
- Trachtenberg, S. (red.). 1985. *The Postmodern Movement*. A handbook of contemporary innovations in the arts. Connecticut: Greenwood Press.

- Tuan, Y-F. 1965. 'Environment' and 'World'. *Professional Geographer*. 17(5): 6-8.
- Tucker, P & Grim, E. (reds.). 1993. *Worldviews and ecology*. Philadelphia: Bucnell Press.
- Twine, R. 2002. Masculinity, nature, ecofeminism, [Online],
Besikbaar: www.ecofem.org/journal [2002, Jul. 13].
- Van der Watt, K. 1996. Viskrale en ander funksionele strukture in die Kosibaaigebied. *De Arte* 53, April: 29 - 55.
- Van Wyk Louw, NP & Lindenberg E. 1966. *Treknet, Bloemlesing uit die Afrikaanse poësie*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Viljoen, MJ & Reimold, WU. 1999. *An introduction to South Arica's geological and mining heritage*. Randburg: Mintek.
- Vowell, S. 1995. Looking for Land Art, June 1995, in *The new Art examiner*. December:12-18.
- Walker, J. *Art Science Pop*. Londen: Thames & Hudson.
- Wallis, B. 1984. *Art after the Modernism*. New York: The Museum of Contemporary Art, New York.
- Wallis, BJ. 1998. Oorsig, in *Land and Environmental Art*, geredigeer deur Jeffrey Kastner. Londen: Phaidon Press Limited: 18-43.

- Warren, K. 1987. Feminism and ecology: making connections,
Environmental Ethics 9(1): 3-20.
- Warren, K. 1990. The power and promise of ecological feminism,
Environmental Ethics 12(2): 125-146.
- Waugh, P. 1992. *Postmodernism. A reader*. Great Britain:
Edward Arnold.
- Weedon, C. 1987. *Feminist practice & poststructuralist theory*. Oxford:
Basil Blackwell.
- What is ecofeminism anyway? s.a. [Online],
Beskikbaar: <http://eve.enviroweb.org/html> [2003, Feb. 10].
- Whitrow, GJ. 1988. *Time in History*. Oxford: Oxford University Press.
- Williamson, S & Jamal, A. 1996. *Art in South Africa. The future present*.
Claremont: David Philip Publishers.
- Wolff, J. 1981. *The social production of art*. Londen: The Macmillan.
- Wölfflin, H. 1950. *Principles of art History*. Londen: Bell & Hyman.
- Wollstonecraft, M. 1982. *A vindication of the rights of woman*. Londen:
Dent.
- Zeki, S. 2002. Neuroaesthetics, in *Science and art; seeing both sides*,

Wellcome News, Bylae 5. Londen: Empress Litho: 6-7.

Zimmerman, M. 1994. *Contesting Earth's future: Radical ecology and postmodernity*. California: University of California Press.